

4999
ALEXANDRE ARNAOUTOVITCH

DOCTEUR ÈS LETTRES

HENRY BECQUE

III

DEVANT SES CONTEMPORAINS ET DEVANT
LA POSTERITE

PARIS

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

49, BOULEVARD SAINT-MICHEL, V^e

1927

NUNC COGNOSCO EX PARTE



TRENT UNIVERSITY
LIBRARY

HENRY BECQUE

III -

**DEVANT SES CONTEMPORAINS ET DEVANT
LA POSTERITE**

CET OUVRAGE A ÉTÉ TIRÉ
PAR L'IMPRIMERIE DES PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
A UN EXEMPLAIRE UNIQUE SUR HOLLANDE
A VINGT-CINQ EXEMPLAIRES SUR ALFA CRÈME
NUMÉROTÉS I - XXV
ET A DOUZE CENTS EXEMPLAIRES SUR ALFA
NUMÉROTÉS 101-1200

N° 999

Tous droits de reproduction et de traduction réservés pour tous
les pays, y compris la Suède et la Norvège
Copyright 1927 by les Presses Universitaires de France



HENRY BECQUE EN 1897
PAR REUTLINGER

ALEXANDRE ARNAOUTOVITCH
DOCTEUR ÈS LETTRES

HENRY BECQUE

III

DEVANT SES CONTEMPORAINS ET DEVANT
LA POSTÉRITÉ

PARIS
PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
49, BOULEVARD SAINT-MICHEL, V°
1927

PG 2115 D4 L22
t. 3

REPLY TO GUY

A CEUX QUI ONT SOUFFERT

SIXIÈME PARTIE

DEVANT SES CONTEMPORAINS ET DEVANT LA POSTERITE

On se représente bien Homère aveugle et sans toit. Dante pouvait se permettre le bannissement et l'enfer de la rancune. Je goûte assez le naufrage de Camoëns, la disgrâce de Racine et les savates du vieux Corneille. Je n'eusse point vu d'inconvénient à la hart de Villon, pas plus que je n'en vois à la guillotine d'André Chénier. Le Tasse même supporte sa démente et sa prison.

Mais comment voulez-vous que la postérité compense suffisamment les torts des contemporains envers un auteur de drames bourgeois, fût-il celui des *Corbeaux*.

JEAN MOREAS (*La Route*).

CHAPITRE PREMIER

LES PREMIERES ET LES REPRISES DES PIECES D'HENRY BECQUE

La lutte avec les directeurs. — Le public et le monde capricieux des artistes sont rebelles à la vérité dans le théâtre. — Le sort s'est acharné contre Becque et contre plus d'une représentation de ses pièces. — Les pièces ensevelies dans leurs premières triomphales : le succès de *l'Enfant Prodigue*; l'extraordinaire aventure de *Michel Pauper* en 1870 et ses reprises en 1872 et 1886. — Les pièces qui prennent une revanche. *La Navette* est jouée très souvent. *Les Honnêtes Femmes* ne quittent pas l'affiche. *Les Polichinelles* inachevés sont joués. La belle revanche du *Départ*. — La marche conquérante des *Corbeaux* et de la *Parisienne*. — La Comédie-Française monta en 1882 *Les Corbeaux* comme à regret. La bataille des *Corbeaux*. Devant l'ennemi commun, les artistes se solidarisent avec l'auteur. Le triomphe l'emporte. Une très honorable reprise à l'Odéon en 1886. — Les mésaventures de la *Parisienne*. La Comédie-Française la refuse en 1884. En 1885, à la Renaissance, la pièce, bien accueillie, attire des spectateurs. En 1888, jouée par Réjane, elle a un succès littéraire et mondain. La Comédie-Française reçoit la pièce qu'elle avait jadis refusée. Jules Claretie et Becque. Une interprétation qui trahit l'œuvre; *La Parisienne* tombe en 1890. — Réjane et *La Parisienne* en 1893. — *La Parisienne* à Marseille en 1894 et 1895. — M. André Antoine, en 1899, fait connaître la pièce au grand public. — Après la mort de Becque : *La Parisienne* s'installe à la Comédie Française en 1918, *Les Corbeaux* en 1925. — Chaque première, chaque reprise est comme un événement.

Dans ses chroniques, très souvent, Henry Becque a violemment attaqué les directeurs de théâtre.

la critique et les artistes, ces trois fléaux de l'art dramatique, comme il disait (1). C'est qu'il a eu des démêlés avec les uns et les autres ! Avant d'arriver à sa première représentation, chaque pièce de Becque a eu sa légende. D'abord, les directeurs n'en voulaient pas. Harmant, le directeur du Vaudeville, ayant accepté l'*Enfant Prodigue*, sur l'insistance de M. Peragallo, agent général de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, demanda à Becque de mettre sa pièce en quatre actes, au lieu de cinq qu'elle comportait. Becque eut beau faire, sa comédie resta, plus de trois mois, dans le tiroir du directeur, qui hésitait à la monter aussi bien qu'à la rendre à l'auteur. Il a fallu une intervention de Sardou pour décider ce directeur à jouer la comédie d'un jeune auteur. Les directeurs de jadis ne voulaient rien risquer. Leur ambition n'était point de découvrir un génie de théâtre. *La Navette* était refusée par Plumkett, un des directeurs du Palais-Royal. Il demandait à Becque *autre chose*. Lorsque, sur l'intervention d'Edmond Gondinet, Montigny, le directeur du Gymnase, reçut cet acte, l'administrateur général et le directeur de la scène se révoltèrent contre la franche allure du dialogue et de l'observation et cherchèrent à en empêcher la représentation. Le cas des *Corbeaux* est encore plus caractéristique. La tournée des directeurs que fit la pièce est des plus rares dans l'histoire du théâtre. Becque la présenta d'abord au Vaudeville, mais Deslandes, semble-t-il, lui proposa d'en faire une autre avec lui. Avant de donner sa *Navette* au Gymnase, Becque lui offrit les *Cor-*

(1) *Souvenirs d'un auteur dramatique*, p. 69.

beaux; Montigny ne les accepta pas. Ritt et Laroche, directeurs du Théâtre de la Porte-Saint-Martin n'y ont pas trouvé le genre habituel à leur scène. Lorsque Laforest ouvrit à l'Ambigu le Théâtre des Jeunes, Becque espéra en vain y trouver un bon accueil. A l'Odéon, *Les Corbeaux* furent refusés d'abord par Duquesnel. La Rounat, après avoir quitté *Le XIX^e Siècle* pour l'Odéon, les a gardés pendant six mois, ne voulant ni les recevoir ni les refuser. « Il fallut l'intervention de Jules Ferry, alors Président du Conseil, a écrit Becque plus tard, pour qu'il les refusât » (1). Le Gymnase a repoussé la pièce une seconde fois après *La Navette*; Montigny en était alors le directeur. Quant il fut remplacé par Koning, Becque offrit sa pièce pour la troisième fois, et on lui fit subir le même destin. Les *Corbeaux* aussi sont allés faire un séjour dans l'armoire aux manuscrits du Théâtre de la Gaîté et du Théâtre de Cluny. La Censure était souvent l'abri des directeurs. Les passions étrangères à l'art sévissaient à cette époque et portaient plus de préjudice au théâtre qu'elle ne le font aujourd'hui. En 1876, il a fallu à E. Perrin un courage exceptionnel pour accueillir l'*Ami Fritz* dont les auteurs étaient accablés d'accusations. Ce même administrateur accepta les *Corbeaux*, mais en demandant à Becque de les mettre en trois actes, ce à quoi celui-ci se refusa absolument. Cette aventureuse odyssée, qui, après une escale à Cluny, s'est terminée sur la scène du premier théâtre du monde, a fait d'Henry Becque un ennemi implacable des directeurs de théâtre. « Un directeur ne lit pas de

(1) *Souvenirs*, p. 70.

pièces, disait-il en 1891 à M. Jules Huret. Il ne joue que celles qu'il a commandées, c'est depuis longtemps prouvé. Combien de fois Perrin ne me l'a-t-il pas dit : « Deux auteurs, deux pièces par an, une d'Augier, une de Dumas, je n'en demande pas plus pour le Théâtre-Français ! » Et tous les directeurs sont pareils à Perrin. Avouez que je suis payé pour le savoir » (1).

Esclaves du public, prisonniers de leur goût, les directeurs de théâtre des années 80 du siècle dernier, s'en tenaient souvent au *Drame de la Gare de l'Ouest*, ou, dans le meilleur cas, à la *Princesse de Bagdad*, plutôt que de voir leurs salles abandonnées par les spectateurs. En écrivant ses pièces, Becque, comme il l'a dit, ne savait même pas si le public existait. Mais il existait bien, ce monstre changeant, à mille têtes, dont le goût oscille, ne subit toutes les influences et ne réagit qu'au gré

(1) *Loges et Coulisses*, p. 117. — Becque n'a jamais oublié ses fâcheuses expériences avec les directeurs de théâtre. Lui qui a tant plaidé pour la participation de ceux-ci au choix du répertoire, qui cherchait un directeur capable de se prononcer sur une pièce et de prendre ses responsabilités au nom de l'art, il a été le premier à réclamer ensuite la suppression de l'autorité directoriale. Les démêlés qu'il aura en 1890 avec Jules Claretie, administrateur de la Comédie-Française, n'ont fait que le fortifier dans cette opinion. C'est pourquoi on s'était étonné en 1891 du bruit qui courait d'après lequel il avait signé, avec Goncourt et Daudet, une pétition à la Chambre pour demander l'abolition du Comité de Lecture de la Comédie-Française. En vérité, Edmond de Goncourt et Daudet avaient signé « les yeux fermés », comme ils le déclarèrent eux-mêmes lorsqu'ils eurent examiné de plus près cette pétition révolutionnaire dirigée contre le décret de Moscou. Mais ils confirmaient qu'ils mettaient plus de confiance dans un directeur qui apprécierait sérieusement une pièce que dans un comité d'artistes qui s'occuperaient des manuscrits. Becque, cependant, n'avait pas donné sa signature. Il trouvait « qu'il y avait plus de garantie à être lu et apprécié par un Comité de six personnages, six artistes en somme intelligents, et un directeur, que par un directeur tout seul » (*Ibidem*, p. 116).

de ses caprices, de ses besoins intellectuels et de ses dispositions humaines. Une époque n'est jamais vide de traditions; de celle qui l'a précédée, elle hérite de plus d'une survivance. Les périodes du temps ne commencent jamais par une *table rase*. Un mouvement littéraire ou un mouvement d'idées, en général, ne se déploie jamais sur un terrain absolument net et nettoyé; l'action et la réaction s'enchevêtrent si non pendant toute la durée, du moins au moment où elles se rencontrent, et ce moment peut être très long. Le théâtre romantique a heurté les tendances classiques. Nos grands-pères se sont délectés à la comédie douce et dite de « bon sens ». La naïveté scribienne a ravi les salles de spectacles pendant quarante ans. La convention souveraine a voilé l'amertume de la vérité aux spectateurs entre 1860 et 1880. Poussé par l'esprit positiviste, Becque se met à déchirer ces voiles. Bravement, il passe outre aux habitudes du public dont la grande partie est encore affamée d'illusion et très loin de vouloir regarder la vie sous un jour vrai. Comment, ce doux refuge où nous nous reposons de la laide vie réelle nous serait enlevé par une reproduction exacte de nos images, on nous présenterait une glace reflétant fidèlement, sans les embellir, les visages de nos contemporains, et nous resterions tranquilles ! Non ! Nous nous en prendrions au briseur de nos illusions — si bien intentionné qu'il soit ! — plutôt qu'à la vilenie que nous avions cachée à notre conscience; nous haïrions, nous conspuerions cet imprudent paladin du vrai pour avoir vu clair et nous avoir obligés à regarder en face la réalité. Si, comme on l'a déjà remarqué, nous ne protestons pas en voyant dans la *Tour de Nesle* Margue-

rite de Bourgogne tuer son père, passer sa vie dans l'inceste et noyer tous les matins ses amants d'une nuit, c'est qu'elle n'est pas de notre société. Si nous aimons à pleurer Roméo et Juliette, c'est qu'ils ne sont pas *nous* et que leurs souffrances sont dues au sort cruel et non pas à un vice de l'organisation sociale ou de la méchanceté humaine. Nous, abonnés des mardis ou des vendredis, nous ne voulons pas perdre nos récréations en assistant aux tortures de nos semblables qui, à la fin de la pièce, ne sortent même pas triomphants. Nos écrivains à nous ne nous ont pas habitués à cela.

Or, Becque ne se révéla pas un écrivain attitré du public de son époque. Le théâtre était à ce moment une bastille que le souffle de l'ère nouvelle, scientifique, psychologique, réaliste, n'avait pas encore conquise. Il fallait faire violence à l'auditoire pour arracher sa reconnaissance, conquérir son estime et gagner ses sympathies.

Les artistes non plus n'étaient pas accoutumés aux œuvres vraies, humaines, à l'art simple et sincère. Jadis on étudiait une tragédie comme on étudie un opéra; on faisait même attention à donner un hémistiche selon la règle. Pour le répertoire classique et pour le drame en vers, on suivait, du temps de Becque, l'exemple des aînés. On allait même jusqu'à commettre à cet égard des excès. Le jeu des comédiens était influencé par la manière des tragédiens. On jouait « théâtre » et non « réalité ». L'effet était le but du jeu; l'expression psychologique faisait figure de déshéritée à côté de l'expression théâtrale. On forçait la note ou, au contraire, on ne se donnait pas assez au rôle. Comme les chanteurs qui chuintent de la gorge, les

comédiens jouaient avec la voix sans dépenser du cœur, sans vivre le personnage. Le cliché remplaçait le mouvement naturel (1). Au lieu de dire une phrase, on la lançait. Au lieu de se pénétrer de l'âme qu'il incarnait, l'artiste se demandait ce qu'il allait servir au public. Il fallut attendre l'école du Théâtre-Libre pour qu'un acteur osât tourner le dos au public et parler à son partenaire.

Ces difficultés n'ennuyaient pas Becque outre mesure. Dirigeant lui-même les répétitions de ses pièces, il s'en tirait assez facilement en poussant ses interprètes vers la spontanéité. Lorsque Mlle Antonine, artiste très intelligente, très sensible et dont l'art était bien nuancé, créait le rôle de Clotilde, elle interpella Becque au cours d'une répétition : « Monsieur Becque, il y a là un passage que je ne comprends pas ». « Rassurez-vous, lui répondit Becque, c'est celui que vous dites le mieux ». Ce sont les caprices et la désinvolture des artistes, ce malentendu fréquent entre la conception de l'auteur et la compréhension de l'interprète, ce sont les intrigues des coulisses qui harcelaient Henry Becque. Refusée au Palais-Royal, *La Navette*, nous l'avons dit tout à l'heure, fut acceptée au Gymnase. « C'était la première fois, je le croyais du moins, après plus de dix années de théâtre, que j'allais donner une pièce

(1) Jacque du Tillet rapportait en 1899 le mot du célèbre sociétaire Got sur la difficulté d'interpréter le théâtre de Becque : « M. Got disait un jour à Becque : « Il faudra longtemps avant que vous trouviez des comédiens pour bien jouer vos pièces » ». Got était vivant au moment où ses paroles furent répétées, et il ne les démentit pas. — Jean Jullien racontait qu'une interprète de Mme Cottin de sa *Sérénade* lui tint ce langage : « Enfin, Monsieur, suis-je une Marie Laurent ou une Desclausaz, oui ou non ? » « Vous êtes Mme Cottin », lui a-t-il répondu, sans que l'artiste l'eût compris.

tout tranquillement, sans querelles et sans obstacles », écrit-il dans ses *Souvenirs*. Il n'en fut rien. L'administrateur du Gymnase, Derval, âgé de presque quatre-vingts ans, comédien « au temps des vaudevilles galants », dans la tradition « du théâtre de Madame », s'effaroucha à l'idée de voir la *Navette* jouée par son théâtre. Le directeur de la scène Landrol, arriéré, déclara que sa conscience ne lui permettait pas de s'intéresser à la pièce. Achard, l'artiste chargé du personnage principal, demanda au directeur du Gymnase de le remplacer par un autre. Mlle Dinelli resta fidèle grâce à un stratagème de Becque. D'autres répétaient mollement. Becque eut toutes les peines du monde à mettre sa comédie en scène. — Les répétitions des *Corbeaux* en 1882 furent mouvementées; les artistes chuchotaient au foyer sur l'audace de l'auteur et sur ses observations. Même avant de les commencer, Becque eut une grosse déception : Got, dont il avait voulu le concours et sans lequel il ne voyait pas les *Corbeaux*, lâcha le rôle de Teissier pour celui de Triboulet dans *Le Roi s'amuse*. En apprenant que Got était remplacé par Thiron (1), Febvre qui avait demandé à Becque le rôle de Bourdon, revint sur sa décision et ne voulut plus jouer dans la pièce. Sans la ténacité

(1) *Le Voltaire* du 22 septembre 1882 publie un article de fond sous le titre : « Les cent louis de Becque », dû à la plume de l'« Homme masqué ». Les acteurs refusaient à jouer les rôles, y dit-on. « Ce fut à qui serait le plus malade ou le plus engagé pour Londres ». Becque, paraît-il, prit un parti violent. Il alla emprunter à Peragallo deux mille francs et « ayant atteint Thiron au café de la Régence, il le grisa pendant huit jours consécutifs, à la table même où Napoléon a joué aux échecs. Quand ils se levèrent pour sortir, Becque n'avait plus un sou, mais Thiron avait signé de bon sang la promesse de créer *Les Corbeaux* et même il avouait la boule blanche trouvée dans le chapeau de Scribe ».

de Perrin, Becque se serait privé de cet interprète (1). Plus d'un artiste demandait à l'auteur des modifications et des atténuations au texte ! — Au moment de la reprise de la *Parisienne* à la Comédie-Française en 1890, les artistes étaient aussi exaspérants. Prud'hon, à qui fut confié le rôle de Lafont, résistait aux instructions de Becque. M. de Féraudy, paraît-il, au lieu de jouer le rôle intégralement, « cherchait des *effets sûrs* ». « Mlle Reichenberg, se plaignait Becque, que j'avais connue si laborieuse, si souple et si docile, n'apprenait même plus ». Mais c'est surtout avec M. Le Bargy que Becque était « aux Funambules ». « On me donne un rôle de Galipaux [comédien de la Renaissance] », avait-il dit. Il méprisait ce rôle secondaire sans s'apercevoir de l'importance que le personnage, Simpson, avait dans une pièce minutieusement tissée (2). Les semainiers ne ve-

(1) *Le Télégraphe* du 17 septembre 1882 écrit : « C'est surtout avec Febvre que M. Becque a eu, plus d'une fois, maille à partir ». Dans ses *Souvenirs*, Becque a raconté l'aplanissement de cette difficulté :

Nous étions sur la scène, derrière la toile de fond, lorsque Febvre me rendit mon rôle. Au même moment parut Perrin. J'allai à lui et je lui dis :

— Febvre ne veut plus jouer.

— Restez là, me dit Perrin.

Il fonça sur l'ami du prince de Galles et en moins d'une minute, d'une seconde, il revenait vers moi en me disant :

— Febvre se trompait, il jouera votre pièce.

(2) Becque, racontant dans ses *Souvenirs* la conduite de M. Le Bargy, s'emporte contre lui avec violence :

Le jour de ma lecture, Lebargy arriva une heure en retard et fit une entrée étonnante. Il prit un siège et affecta la posture la plus singulière. Ses camarades se demandaient ce qu'il avait, s'il était malade ou s'il était ivre; Mlle Reichenberg, à tout hasard, ramena ses jupes.

Lebargy, après cette mascarade, en prit à son aise. Il venait vers les trois heures; il se montrait un instant et on ne le revoyait plus. Quand on avait besoin de lui, Mlle Reichenberg parcourait le théâtre en appelant de tous côtés : Le-bar-gy ! Lebargy n'était pas là et on levait la répétition.

Un jour, ses camarades impatientés s'en prirent à moi : « Vous ne devez pas supporter ça », me dirent-ils en chœur. Le lendemain,

naient jamais. Worms, que Becque avait choisi pour monter la *Parisienne* avec lui, s'abstenait.

La célébrité semble s'amuser à marquer ses élus par la malchance. Le sort s'est acharné contre plus d'une des premières ou des reprises de pièces d'Henry Becque; il est souvent survenu un incident, pour troubler leur représentation. Flaubert écrivait en 1877 à Maxime du Camp : « La guerre de 1870 a tué l'*Education Sentimentale*, et voilà un coup d'Etat intérieur qui paralyse les *Trois contes* ». Becque aurait eu beaucoup à dire à ce sujet, et l'on pourrait énumérer pour son compte une série de ces trouble-fête. L'Affaire n'accaparait-elle pas l'opinion publique du monde entier au moment de sa mort ? Et Sarcey n'est-il pas mort deux jours après lui, en arrêtant ainsi le cours des nécrologies qu'on aurait continué à lui consacrer ? Son tout premier début est sous le signe des obstacles et des inconvénients. La première de *Sardanapale* a été ajournée plusieurs fois. Tantôt Mlle Nilsson, qui devait créer le rôle de Myrrha, tantôt M. Monjauze, qui avait à chanter la partie principale, étaient pris d'un rhume ou se déclaraient indisposés. « Le matin on collait l'affiche, et le soir on la décollait », écrit *Le Siècle*. « Voici cinq ou six fois que ce monarque fait afficher qu'il restera chez lui le soir de sept heures à minuit, et lorsque les Parisiens arrivent au Théâtre Lyrique où sa Majesté est descendue, ils trouvent les portes closes pour cause d'enrouement de ce roi mal élevé », plaisantait *Le Figaro* en 1867. La seconde représentation de l'*Enfant Prodigue* n'a pas pu avoir lieu,

lorsque Lebargy parut, je l'appelai, je le forçai à venir en scène et je lui dis : « Quoi que vous fassiez, vous jouerez le rôle ». — « Je le jouerai, me répondit-il, si je le veux ». C'est ainsi aujourd'hui au Théâtre-Français que parlent les apprentis et les doublures.

car Delannoy, qui jouait Bernardin, s'est trouvé atteint d'un enrouement subit. En 1878, *La Navette* n'est pas jouée devant la critique, car sa première a été honteusement glissée un soir où l'on donnait un nouveau spectacle aux Variétés. — En 1880, *Le Ménestrel*, *la Petite République*, *la Patrie*, *La Lanterne*, *L'Evènement*, *La Presse*, *L'Illustration*, d'autres périodiques encore, ne s'occupent point des *Honnêtes Femmes*. Est-ce parce que le choix du jour — en matinée, le 1^{er} janvier — fut extrêmement malencontreux ? (1) Henry Fouquier, si attentif au théâtre de Becque, était, comme il disait dans un des feuilletons ces jours-là, « sottement malade », et *Le XIX^e Siècle* n'écrit rien sur la pièce. Le chroniqueur du *Siècle*, E. D. de Biéville venait de mourir ! — La veille de la répétition générale des *Corbeaux* à la Comédie Française, le dimanche 10 septembre 1882, une jeune pensionnaire, Mlle Feyghine — « si belle avec ses cheveux de soleil et d'or » — s'était suicidée à vingt-deux ans chez le duc de Morny. Les entr'actes de la répétition furent occupés par les commentaires de ce drame (2). A la première représentation, entre le troisième et le quatrième acte, Mme de Montifaud, suivie de son mari M. Léon de Quivogne de Montifaud, s'avança vers M. Mazeroy, rédacteur du *Figaro*, et lui appliqua un coup du programme qu'elle tenait à la main, en l'appelant lâche. C'était à la suite d'un article publié dans *Le Figaro*. Un tumulte se produisit

(1) E. Noël et E. Stoullig, *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, 1880, p. 300.

(2) « Hier à la Comédie-Française, pendant les entr'actes de la répétition générale des *Corbeaux* (oh ! oh !), on s'entretenait beaucoup du suicide de la pauvre Feyghine ». (*L'Evènement*, 15 septembre 1882).

dans la salle, comme si celle-ci n'était pas déjà suffisamment en effervescence. — En 1909, *La Parisienne* a été reprise juste le jour où Madame Steinheil aurait dit : « L'assassin, c'est moi ». — Et quel désordre ce samedi 1^{er} décembre 1923, quand la Société du Salon d'automne organisa une matinée en l'honneur d'Henry Becque ! La solennité devait être présidée par M. Henry Paté, haut commissaire du Gouvernement et, après une conférence de M. Léopold Lacour, on devait jouer la scène IX des *Honnêtes Femmes* et les premiers actes de la *Parisienne* et des *Polichinelles*. La salle était superbement décorée ; de riches tapis couvraient les murs. Le rideau de la scène était frais, d'un jaune tournesol avec des rayures bleues comme les vagues. Un auditoire à rendre jaloux — des élégantes et des bourgeoises, des hommes très respectables et de la jeunesse, des artistes, des femmes de lettres. On s'attendait à une manifestation qui, après la guerre, devait annoncer le jubilé de 1924. Mais la matinée ne commençait pas. On s'impatiait. Le président était en retard. M. Lacour ne pouvait l'attendre : « Je dispose de très peu de temps... » Sa causerie fut écoutée presque pieusement. On vint ensuite excuser Monsieur le Commissaire du gouvernement « retenu au comité de l'Alliance Française ». La salle protesta. L'organisateur, M. Marcel Lenoir-Genilly s'avança sur la scène et déclara qu'une artiste, Mme Charlotte Lysès, se croyant blessée dans son amour-propre parce que le conférencier ne l'avait pas présentée assez flatteusement, était partie et n'avait pas voulu jouer les *Honnêtes Femmes*. On annonça que Mme Jeanne Rolly, empêchée au dernier moment, ne pouvait venir tenir son rôle dans la *Pari-*

sienne (1). La réunion devint houleuse. On aborda les *Polichinelles*. Le premier acte en est lu, récité, joué, au gré des interprètes. Un massacre. Et l'on devait glorifier un grand auteur dramatique ! — De nos jours, en 1923, à la reprise des *Honnêtes Femmes* à la Comédie-Française un bout de fil s'était accroché au veston de l'artiste qui jouait Lambert, ce qui a provoqué, de-ci de-là, le rire du public toujours avide de divertissement; toute la représentation se passa, pour ainsi dire, sous le signe de ce bout de fil ! Lorsqu'on répéta généralement les *Corbeaux* à la Comédie-Française en 1925, l'attention des habitués s'arrêta sur la pièce mais en particulier sur un incident qui éclata ce jour-là parmi les sociétaires. Mme M.-T. Piérat et M. René Alexandre, deux artistes célèbres de la Maison, avaient donné leur démission. « Il n'était bruit que de cet incident, hier après midi, pendant les entr'actes de la répétition générale des *Corbeaux* », écrit *Le Gaulois* du 10 février 1925. Nous avons assisté à cette matinée et nous pouvons témoigner que le chroniqueur du *Gaulois* rapportait fidèlement l'atmosphère des entr'actes. La pièce de Becque a pâti et l'attention de la critique s'en est ressentie.

En dépit de ce mauvais sort, le dominant encore assez souvent, le triomphe des pièces principales de Becque s'imposait. L'une après l'autre, ses comédies, perçant, se faisant un chemin, prenaient leur revanche.

(1) *L'Humanité* du 2 décembre 1923 donne de cette matinée le compte-rendu suivant : « *Le Salon d'Automne* donnait hier une matinée consacrée à Henry Becque. M. Léopold Lacour fit une causerie fort goûtée. On entendit ensuite le premier acte de la *Parisienne*, le premier acte des *Polichinelles* et une scène des *Honnêtes Femmes* ».

L'Enfant Prodigue n'a eu à se plaindre ni du public ni de la critique; ils ont vengé la pièce des chicanes auxquelles les directeurs l'avaient condamnée. Les spectateurs de la première étaient en joie. L'orchestre s'amusait; les loges ne cessaient de rire; au parterre, on éclatait de gaieté. Jules Claretie, dans *l'Opinion Nationale*, constatait le succès de cette pièce « qui s'impose par la bonne humeur ». Francisque Sarcey écrivait que l'auteur a rendu de grands services aux artistes en leur donnant l'occasion de déployer leurs qualités de comédiens et d'avoir « de bons jours ». En effet, les interprètes s'y donnèrent de tout cœur. Paul de Saint-Victor écrivait : « Delannoy est d'une prudence magnifique dans le rôle du père Bernardin. Saint-Germain rend au naturel la niaiserie grivoise et surnoise d'un petit benêt de province. La grisette du bon temps reparaît avec son franc rire... sous la figure de Mlle Bianca ». Avec *La Brebis de Panurge*, on joua la pièce jusqu'au 30 novembre. C'est peut-être à cause de cette réussite que *l'Enfant Prodigue* ne fut jamais repris; on ne lutta plus pour cette comédie. L'idée n'est venue à personne d'en suggérer une reprise à la Comédie-Française. Cependant, il y a dans ces quatre actes, sinon plus, au moins autant de psychologie que dans le *Voyage de Monsieur Perichon* que l'on a servi aux spectateurs du Théâtre-Français de nos jours; il y a même là du pittoresque pour amuser les amateurs des reconstitutions du temps jadis. Peut-être plus tard, lorsque le temps aura sacré Becque le plus important auteur dramatique de la deuxième moitié du XIX^e siècle — et le temps a besoin de ces sélections radicales ! — on goûtera *l'Enfant Prodigue* sur les

scènes les plus pompeuses et les plus académiques, on y découvrira des aspects insoupçonnés de peinture moraliste et de philosophie sociale, et je ne sais quelle magnifique et infaillible évocation des traits généraux de l'homme éternel. Toujours est-il que jusqu'à maintenant la première pièce de Becque, pour ainsi dire ensevelie dans son succès de 1868, n'a pas eu de revanche à prendre.

Il en fut à peu près de même avec *Michel Pau-per*. Après le succès de *l'Enfant Prodigue*, encouragé par l'opinion favorable de la critique, Becque, en 1869, offrit ce drame à la Comédie-Française. Plus tard, pour atténuer l'échec subi au Comité de Lecture, il disait que son espoir était d'avance nul : « Je savais bien que ma pièce ne serait pas reçue, mais je tenais à la lire ». Le lecteur de la Comédie, sous l'impression de ce que la presse avait écrit au sujet de *l'Enfant Prodigue*, accueillit Becque avec une amabilité prometteuse : « Ah ! vous voilà ! le Comité me réclame avec instances une pièce gaie !... Vous me sauvez la vie ». « La pièce que je vous apporte, Monsieur Guiard, répondit Becque, n'est pas absolument ce que vous désirez ! Il y a deux cadavres dedans ! » (1) Becque fut en joie lorsqu'on le convoqua à la lecture. Il avait hâte d'y aller. « Monsieur, écrit-il, probablement au secrétaire de la Comédie, j'ai l'honneur de vous accuser réception de la lettre qui fixe à lundi prochain la lecture de ma pièce au Théâtre-Français. Je me rendrai avec empressement à cette lecture » (2). A cet empressement le Comité de Lecture répondit par un re-

(1) *Le Voltaire*, 23 octobre 1886.

(2) Archives de la Comédie-Française. La lettre a été publiée par M. Couët dans *Une Exposition Henry Becque à la Comédie Française*, p. 3.

fus unanime le 29 novembre 1869. Toutefois, il exprima ses regrets et sa « grande estime » pour cette œuvre; tout en jugeant la représentation impossible au Théâtre-Français, il considérait le drame digne de ses éloges (1). Lorsque Balzac rêvait de faire des pièces que les Parisiens viendraient voir jouer « cent fois », il écrivait à ses amis : « Cela ira d'abord à la Porte-Saint-Martin, mais il est impossible que cela n'aille pas à la Scène française ». Refusé par la Comédie-Française, Becque se disait le contraire : « Puisque cela ne va pas ici, cela ira à la Porte-Saint-Martin ». Fort de l'avis du Comité de Lecture, il offrit sa pièce au directeur du Théâtre de la Porte-Saint-Martin. Celui-ci avait de la marchandise pour plusieurs années. Le second Théâtre-Français, cependant, reçut *Michel Pauper* presque sans difficulté. Becque presse le directeur Chilly, lui demande de monter l'œuvre le plus tôt possible, fait un siège qui ne réussit pas, porte plainte devant la Commission des auteurs dramatiques, qui n'ose se prononcer (2), assigne l'Odéon devant les tribunaux et finit par soumettre le cas à l'opinion publique en louant un théâtre pour monter son œuvre lui-même.

Un jour, M. Maurice Guillemot est allé voir à Colombes, dans une maisonnette de l'impasse Saint-Hilaire, le vieux tragédien Taillade, qui lui conta la façon dont il accepta d'interpréter le personnage principal :

Michel Pauper ! ce fut une création intéressante. J'habitais, à cette époque, boulevard Saint-Michel. Il

(1) Dans sa *Préface*, M. Jean Robaglia, écrit « Avec une juvénile audace il le [drame] présenta à la Comédie-Française, où peu s'en fallut qu'on ne lui rît au nez ». (Page 12).

(2) *Revue et Gazette des Théâtres*, 19 juin 1870.

était midi, j'allais sortir, on cogne chez-moi, entre un jeune homme, je vous parle d'avril 1870; il se présente lui-même, M. Henry Becque :

— J'ai là un drame qui a été refusé un peu partout, je suis décidé à le faire jouer quand même, je loue un théâtre, j'engage une troupe, et je viens vous demander votre concours.

— Très bien, laissez-moi le manuscrit.

— J'aimerais mieux vous le lire.

— Ah !... enfin, j'avais à sortir, mais je reste, je vous écoute (1).

A trente-trois ans, Becque trouva la fougue et l'éloquence pour décider le « forçat du mélo », qui n'a pu manquer de s'apercevoir des effets à tirer de cet ouvrier-inventeur tour à tour brutal, tendre, maître de la destinée et vaincu misérable. L'intérêt des représentations fut garanti par ce consentement. L'auteur-directeur mène les répétitions avec amour et enthousiasme et il communique son ardeur à Taillade, aussi bien qu'à Mademoiselle Lefresne, qui, revenue de Russie, se jette sur le rôle de la romantique Hélène de La Roseraie, pour faire sa rentrée. Clément Juste, un créateur de types, se réjouit d'avance de sa trouvaille : pour incarner la philosophie humanitaire du baron Von-der-Holweck, il se propose de se faire la tête du populaire Béranger. Les vaillants artistes, malgré de très fortes chaleurs estivales, travaillent consciencieusement, avec dévouement et abnégation.

Le jour même de la première on se demandait si elle allait avoir lieu : les journaux l'annonçaient en disant aux lecteurs : « Néanmoins, consultez les affiches » ; *Le Figaro* écrivait : « Est-ce ce soir vendredi que M. Henri Becque fait enfin connaître

(1) *La Grande Revue*, 1904, p. 502.

son *Michel Pauper* au public parisien ? » Le thermomètre a beau monter à plus de trente degrés à l'ombre, et la saison a beau expirer : le Théâtre de la Porte-Saint-Martin est animé et plein de monde ce 17 juin où eut lieu la première représentation de *Michel Pauper*. La salle est superbe. La foule y est attirée par tant de bruit fait autour de cet évènement sans pareil; l'élite se sent bien dans son rôle d'arbitre entre un théâtre subventionné et un auteur. La pièce fait vibrer le public, tantôt en le secouant, tantôt en le prenant par une douce émotion. On y a ri, mais ce rire ne fut, en somme, qu'une sorte de défense contre le romantisme empoignant. Clément Juste fut « un portrait hollandais prenant souffle et vie » (1). On ne pouvait pas « se rassasier de la beauté, de l'énergie et des fièvres » avec lesquelles Mlle Lefresne donnait Hélène (2). Si au troisième acte le procès n'était pas encore gagné, le quatrième acte l'enleva. C'est Taillade qui surtout porta sur ses épaules la pièce de Becque. Dans la belle scène où Michel Pauper confesse son amour à Hélène de la Roseraie, il trouve un « accent doux et pénétrant » et il dit « l'épithalame de sa nuit de noces » avec tendresse et avec une émotion très communicative. Paul de Saint-Victor écrivait le lendemain de la première : « On lui redemanderait cette mélodie amoureuse comme on demande, aux Italiens, la sérénade d'un ténor » (*La Liberté*, 20 juin 1870). Sentez-vous à travers ce *On lui redemanderait cette mélodie amoureuse*

(1) *La Liberté*, 20 juin 1870. La chronique de Paul de Saint-Victor.

(2) *Journal des Débats*, 27 juin 1870. La chronique de Jules Janin.

l'impression que l'artiste a dû faire sur le public et le critique ? Sentez-vous même dans les mots de Paul de Saint-Victor un rythme musical qui a l'air d'être inspiré par l'accent « doux et pénétrant » de l'acteur-créateur ? Et la grande scène de furie, comme elle a servi Taillade pour soulever la salle ! Sa création farouche, d'après l'expression d'un chroniqueur de 1870, est applaudie sans cesse. Rien de plus tragique, de plus puissant ni de plus terrible, disent les critiques, que le jeu superbe de Taillade. « Je ne l'ai jamais vu supérieur ni même égal à cela... Au dénouement, c'est bien le génie qui se meurt », dit le chroniqueur de l'*Opinion Nationale*. Si E. de Biéville disait que « la pièce a été très chaudement applaudie par les uns, et écoutée jusqu'à la fin par les autres avec une indulgence exemplaire », d'autres témoins prouvent que l'enthousiasme a été général. H. Hostein en a laissé dans *Le Constitutionnel* un témoignage spontané et persuasif :

Il est impossible de dire à quel point Taillade a bien exprimé l'amour passionné, délirant, quoique respectueux et délicat, faisant seulement place à la surprise, à l'effarement, à la rage, à la brutalité d'atelier du mari trompé ! — C'est bien, c'est beau ! On a rappelé Taillade ; on a rappelé la débutante Mlle Lefresne. La salle était enthousiasmée. Je suis sûr qu'à ce moment-là, l'auteur ne regrettait guère d'avoir loué le théâtre où il récoltait de si vifs, de si unanimes applaudissements !

A ce succès, la presse, à quelques réserves près, s'associa pleinement le lendemain de la première. Elle reprochait à Becque trop de talent. — C'est le ciel et la politique qui contrecarraient la chance de Becque. « Que pouvions-nous contre le soleil ! » a-t-il raconté plus tard. Pendant quinze jours

nous consultations le ciel tous les soirs à cinq heures, appelant une goutte d'eau qui ne tomba jamais. Je tins bon pendant dix-huit jours, le ciel aussi : je cédai le premier » (1). D'autre part, Paris était déjà inquiet, les tendances de la politique intérieure et surtout extérieure commençaient à devenir menaçantes. Si aux tout premiers jours du mois de juillet l'Europe était encore tranquille, le 6 juillet, on savait que le gouvernement français s'opposerait à la candidature d'un prince prussien au trône d'Espagne. Ce jour-là fut aussi celui de la dernière représentation de *Michel Pauper*. Becque en avait prévu quinze, et Taillade ne s'était engagé que pour ce nombre. Il y en eut encore trois supplémentaires (2).

Si matériellement *Michel Pauper* ne rapporta rien à son auteur, et s'il dut payer ses artistes sur la somme reçue d'un éditeur pour la publication de son drame, l'aventure en valait pourtant la peine pour le merveilleux souvenir qu'elle laissa et pour la victoire morale qui la couronna.

Deux ans après la première, la pièce que Becque destinait au Français et qui ne put être donnée qu'à la Porte-Saint-Martin passa au Théâtre de Belleville. Au commencement du mois de juillet, E. Holcher, directeur de ce théâtre, demande au Gouvernement de Paris l'autorisation de jouer

(1) *Le Moniteur Universel* du 24 juin 1870 écrivait : « Adieu dîners, bals et réceptions, la chaleur a tué tout cela... Vivent les champs ! et à l'année prochaine ! ». Tous les journaux avaient ouvert la rubrique : « La sécheresse ».

(2) *L'Entr'acte* annonçait pour le jeudi 7 juillet la dix-neuvième représentation, mais elle n'a pas eu lieu. Du 7 au 18 juillet, dans le cadre du Théâtre de la Porte-Saint-Martin, ce journal donnait l'indication suivante : « Incessamment *Michel Pauper* » ; le 19 juillet, on lisait : « Clôture annuelle ».

Michel Pauper. Le 8 juillet, le Bureau des Théâtres de la direction des Beaux-Arts, au nom du Gouvernement de Paris, donne son visa. La pièce est sensiblement allégée; des coupures assez larges sont pratiquées partout. Le baron Von-der-Holweck philosophe moins longuement. On ne le laisse pas dire : « ...Paris, ce centre si commode, si libéral, unique au monde, où l'argent, quoi qu'on dise, ne tient pas toujours la première place ». L'histoire de la lettre qu'il donne par distraction à Madame de la Roseraie est supprimée. Tout ce qu'il y avait de déclamatoire dans le langage des personnages est bien barré par le crayon rouge. Hélène est moins romantique. Mme de la Roseraie est moins noble, c'est-à-dire elle est plus précise dans sa bonté. Les monologues sont raccourcis. La reprise eut lieu vers la fin du mois de juillet. Le 28 juillet, François Oswald écrit dans *Le Gaulois* : « On joue en ce moment au Théâtre de Belleville Michel Pauper, ce drame que M. Becque fils[!] a représenté à ses frais il y a deux ans... C'est Taillade qui remplit le rôle qu'il a créé d'une façon remarquable ». La presse n'est pas convoquée. C'est un événement qui ne dépasse guère les limites du quartier. L'année 1872 est l'année de *Rabagas*. Si Paris se tient encore tranquille aux représentations de la fameuse pièce, la province est en effervescence. A Bordeaux, à Marseille, à Nantes, ailleurs, il y a même du désordre. Les esprits sont surexcités. Les spectateurs du théâtre populaire, las des gros mélodrames, goûtent fort la peinture romantico-réaliste de la pièce de Becque. Toute une semaine Michel Pauper brave

une fois de plus les chaleurs estivales. Le succès est grand (1).

Après cette reprise, qui a été, paraît-il renouvelée en 1873, et après un essai de reprendre le drame au même théâtre en 1877 (2), *Michel Pauper* ne réapparut plus sur la scène. Immédiatement après la bataille des *Corbeaux*, on s'était mis à demander sa reprise à l'Odéon. Le 17 septembre 1882, E. Lepelletier écrivait dans un article de fond du *Réveil* : « Un bon mouvement, Monsieur de la Rounat, donnez-nous *Michel Pauper* à juger — c'est à dire à applaudir ». C'est après la première de la *Parisienne* qu'on y songea à nouveau (3). L'Odéon reprit le drame le 15 décembre 1886. La reprise eut lieu devant un public prévenu. Cependant, les passages où s'étale le cynisme du comte de Rivailles et les mouvements capricieux de la romantique Hélène passaient plus facilement. Rappelons-nous que le texte avait été par-ci par-là atténué; d'autre part le rôle de Rivailles fut confié à Dumény, très jeune artiste, qui ne fut pas aussi provoquant qu'Angélo de la Porte-

(1) « En 1872 Taillade reprit *Michel Pauper* au Théâtre de Belleville. Ce théâtre, dirigé par M. Holascher, était alors le siège d'un mouvement dramatique assez intense. On y renouvelait le spectacle tous les huit jours. *Michel Pauper* eut ainsi sa semaine de représentations. M. Gustave Geoffroy, qui assista à l'une d'elles, nous disait combien Taillade y était admirable et quel accueil recevait *Michel Pauper* de la part du public populaire de ce quartier ». (Jean Robaglia, *Préface aux Œuvres Complètes*, 1924, I, p. 18).

(2) « Depuis [juin 1870], *Michel Pauper* n'a pas été repris, si ce n'est au Théâtre de Belleville, en 1873. Le succès fut grand aussi, et quelques années après, sous le ministère de Broglie, le directeur du Belleville voulut reprendre *Michel Pauper* ». (Le récit que Becque fit au sujet de son drame à un rédacteur du *Voltaire*. Voir aussi le *Journal des Débats*, 23 octobre 1886).

(3) Voir plus loin *Henry Becque et la Critique*.

Saint-Martin. La résistance aussi avait diminué parce que l'interprétation était plus unie, l'ensemble ayant été observé plus que le détail. Becque avait même consenti à la suppression des deuxième et troisième tableaux du quatrième acte. Son expérience pour diriger les répétitions s'était, avec cela, accrue. C'est le 19 novembre 1886 qu'il lut à ses interprètes de l'Odéon son drame; et celui-ci entra en répétition quelques jours après. On répétait tous les jours très activement (1). A la représentation, il y eut des rires et des sifflets, mais qui s'adressaient aux personnages antipathiques en non pas à Becque. Après le deuxième acte, le public était dominé. Les artistes sont applaudis. Madame Favart, dans la brave Mme de la Roseraie, arrache de chaudes larmes aux spectateurs. Paul Mounet nous disait que c'est grâce à l'intelligente interprétation de cette comédienne que, dans le dernier acte, il se haussait jusqu'aux accents les plus sincères. Mlle Weber, plus tard Mme Second-Weber, fut selon Sarcey, merveilleuse. Comme jadis Taillade, Paul Mounet avait pour lui la salle et le lendemain la critique. Il n'a pas su « entrer », paraît-il. Cette « entrée » de Michel Pauper qui doit, au premier acte, contraster avec l'atmosphère du dialogue entre Mme de la Roseraie et le vieux savant Holweck, Taillade en avait fait une scène à effet, dont le souvenir était resté dans l'histoire anecdotique des coulisses. Le fameux tragédien manifesta la vigueur dès le début. Mais Mounet sut rester et, surtout, par-

(1) « Les répétitions de *Michel Pauper*, le drame si attendu de M. Henry Becque, sont menées à l'Odéon, avec activité. On répète chaque jour, de onze heures à six heures ». (*Journal des Débats*, 1^{er} décembre 1886).

tir d'une façon inoubliable (1). On stylisa d'une façon adéquate le drame de Becque; les interprètes passèrent du romantique au réel, du lyrique au positif, ils mirent, comme l'auteur, à la fois du réalisme et de la poésie, de l'observation aussi bien que de l'imagination. Dans la scène où *Michel Pauper*, après le départ des invités et de Mme de La Roseraie, reste seul avec Hélène de La Roseraie, Mounet chantait la prose rythmée de Becque. « Quel accent, dit un témoin en reprenant la phrase que la musique du passage avait déjà inspirée à un critique en 1870, quel accent doux et pénétrant il donne à l'épithalame de sa nuit de noce ! On lui eût redemandé cette mélodie amoureuse comme on redemandait aux Italiens d'autrefois la sérénade du ténor » (2). La scène où Michel Pauper frappe Hélène de La Roseraie, Mounet la joue avec des accents tragiques. « Effrayant dans sa colère », il est « acclamé par toute la salle et rappelé à deux reprises » (3). La dernière scène de la pièce tient le public dans une véritable angoisse. Hugues Le Roux, dans la *Revue bleue*, ne pouvait oublier la douleur avec laquelle Mounet disait la phrase : « Ma petite, si tu dois vivre avec nous, parle plus bas : la maison est silencieuse » (4). Sarcey avait l'air de pardonner à Becque

(1) « Je n'avais pas beaucoup aimé Mounet au premier acte... Taillade avait été superbe dans cette entrée, à la Porte-Saint-Martin. Mais comme Mounet a pris sa revanche aux actes suivants ». (Francisque Sarcey dans *Le Temps* du 20 décembre 1886).

(2) E. Noël et E. Stoullig, *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, 1886, p. 177.

(3) *Le Moniteur Universel*, 16 décembre 1886.

(4) Hugues le Roux note cette phrase d'après son souvenir, et il la dénature un peu. Dans le texte, elle est comme suit : « Si vous êtes pour vivre avec nous, il faudra parler moins haut. Notre maison est une maison silencieuse. »

les atrocités de cette image, tant les artistes excelaient à interpréter la scène d'une manière originale et supérieure. « La scène est effroyable, dit-il. Mais nous aimons aujourd'hui qu'on nous tende les nerfs à les briser. Elle a été merveilleusement jouée par Mounet et Mlle Weber » (1).

Les intellectuels, les lettrés, les acteurs avaient assisté à cette représentation en grand nombre. La pièce, en effet, se prêtait avant tout à une manifestation artistique. En beaucoup de points, le drame soulève les questions de l'art, du grand art théâtral, les problèmes de l'interprétation et du style scénique plutôt que le principe de la vérité au théâtre. Si Becque doit une part de sa gloire aux artistes, ceux-ci, avec *Michel Pauper*, sont ses obligés. Dans la salle, le grand Mounet-Sully admirait et les scènes de Becque et l'art de son frère cadet. « C'est superbe, tout simplement ! » disait-il en donnant le signal d'applaudissements à faire mal aux mains (2).

Comme en 1870, *Michel Pauper* n'eut pas plus d'une vingtaine de représentations en 1886 (3). Mais cette fois aussi, il connut une première mouvementée et triomphale. Voilà quarante ans qu'il reste sur cette position enviable. Comme *l'Enfant Prodigue*, *Michel Pauper* n'avait plus de vengeance à prendre.

(1) *Le Temps*, 20 décembre 1886.

(2) Un Monsieur de l'Orchestre écrivait dans *Le Figaro* du 16 décembre 1886 : « Mounet-Sully, que le hasard avait fait mon voisin de stalle, applaudissait son petit frère à se meurtrir les mains. Dans son enthousiasme fraternel, il me disait : « C'est superbe tout simplement ! Il faudra le dire ! ». — Je le dis ».

(3) A l'Odéon, en 1886, *Michel Pauper* est joué du 15 au 31 décembre. Avec quelques représentations supplémentaires en 1887, il fut joué en tout 17 fois.

La Navette, cependant, dont l'auteur lui-même d'abord a essayé de changer le nom en voulant la baptiser : *Seul*, cette *Navette* refusée par un directeur et ensuite menacée par la conspiration des artistes, se devait de se venger. Elle conquiert la salle le soir de son apparition. Mlle Dinelli, celle qui voulait refuser le rôle bêtement, y trouva un succès inattendu. Le chroniqueur de la *Patrie* écrivait : « La pièce est jouée avec un brio d'audace et d'aplomb étonnant par Mlle Dinelli. Elle y va et vient en vraie navette de corruption inconsciente, qui croit tout ce qu'elle fait chose naturelle et permise ». Jules Claretie, dans *La Presse*, louait la verve et la vérité étonnante de l'artiste. Du 18 novembre au 12 décembre 1878, ou joua la pièce tous les soirs et on note, pour cette saison, 27 représentations. Le 26 février 1886, La Renaissance reprend la pièce et la joue 4 fois en matinée et 28 fois en soirées. Douze ans après, elle réapparaît au Théâtre des Capucines. Le 7 février 1914, elle est reprise au Théâtre du Vieux-Colombier. Avec *La jalousie du Barbouillé*, de Molière, et *Le Testament du Père-Leleu*, de M. Roger Martin du Gard, elle est jouée presque tous les deux jours pendant tout le mois de février, et nous la trouvons sur l'affiche du Vieux-Colombier jusqu'au 19 avril; tantôt en matinée, tantôt en soirée, elle a 24 représentations. Aussitôt après l'armistice, elle reprend sa marche (1), qui, probablement, se continuera un jour aussi à la Comédie-Française, toutes les hérésies finissant par devenir des orthodoxies (2).

(1) Le 17 octobre 1921, elle est jouée avec la pièce de M. Martin du Gard et *Un Caprice* d'Alfred de Musset, interprétée par Mme Jane Lory et MM. René Blancard, Albert Savry et Julien Carette.

(2) C'est M. Nozière, critique dramatique de *l'Avenir*,

Les Honnêtes Femmes aussi, dont on n'a pas voulu parler en 1880, qu'on afficha le 7 février 1885 à la Renaissance comme une sorte de repoussoir pour *La Parisienne* et que la Comédie-Française reprit le 27 octobre 1886, avec la pièce de M. J. Richepin, *Monsieur Scapin*, se sont maintenues sans cesse tantôt dans un théâtre, tantôt dans l'autre, et n'ont aucune envie de rejoindre les innombrables « un-acte » qui forment un fabuleux cimetière plusieurs fois séculaire. La comédie négligée, dont M. André Rivoire écrit encore dans *Le Temps* du 30 juin 1924 : « ...un petit acte qui a surtout pour lui de permettre au nom d'Henry Becque d'apparaître sur les affiches, mais qui ne renseigne guère les spectateurs sur la qualité du talent ni sur la manière âprement ironique de l'écrivain » (1), cette comédie qu'on a l'air de reprocher à Becque d'avoir écrite, tend à éclipser ses autres pièces et, au train dont elle va, le public pourra finir par appeler Becque « l'auteur des *Honnêtes Femmes* » au lieu de « l'auteur des *Corbeaux* » ou « l'auteur de la *Parisienne* ». En 1880, la pièce eut 13 représentations en matinée et 43 le soir; en 1885, on la joue 30 fois. A la Comédie-Française on fit aux *Honnêtes*

qui, nous semble-t-il, commença le premier la campagne en vue de faire entrer *La Navette* à la Comédie-Française. « La gloire de Becque, écrit-il le 10 février 1925, c'est d'être l'auteur de la *Parisienne* et aussi de la *Navette*. La Comédie-Française devrait bien substituer aux *Honnêtes Femmes* cet acte d'une ironie si personnelle. Ce serait un bon moyen d'honorer la mémoire de Becque ».

(1) En 1923, lorsque la Comédie-Française reprit les *Honnêtes Femmes*, M. André Rivoire écrivait déjà : « ...Un petit acte en prose, les *Honnêtes Femmes*, qui a surtout pour lui d'être signé Henry Becque. C'est, sans plus, une agréable berquinade, et qui ne rappelle en rien la manière, âprement ironique ou même féroce, de la *Parisienne* et des *Corbeaux*... ».

Femmes bon accueil et un succès « au-delà de leur mérite », disait Becque dans ses *Souvenirs*. « Je n'ai jamais rien vu de mieux accueilli », écrit A. Claveau dans *La Patrie* du 8 novembre 1886. Il y eut vingt représentations cette année-là. Depuis, la pièce surgit périodiquement avec ténacité : en 1887 — 18 fois, en 1888 — 8 fois, en 1889 — 10 fois, en 1890 — 17 fois, en 1891 — 5 fois, en 1892 — 13 fois et en 1893 — 2 fois (1). En 1904, le Théâtre-Antoine reprend la pièce et, jusqu'à 1906 la joue 38 fois. L'Odéon, sous la direction de M. Antoine, l'a donnée 16 fois en 1906-1907. Pendant la guerre, en 1916, la Comédie-Française la joue 5 fois. En 1923, elle la reprend et la joue 18 fois. Au total : 124 représentations à la Comédie-Française et au moins 140 dans les autres théâtres.

(2). C'est la pièce de Becque la plus jouée. On la joua même dans des circonstances solennelles, ailleurs qu'au théâtre. En 1889 déjà, Mme Pierson et M. Baillet, sociétaires de la Comédie-Française, représentaient les *Honnêtes Femmes* au gala organisé à la Salle Erard au profit de l'Union artistique valenciennoise. En les jouant, on donne du Becque comme on donnerait du Molière, du Beaumarchais,

(1) M. Jules Couët, l'aimable et l'érudit bibliothécaire de la Comédie-Française, a bien voulu faire pour nous des recherches relatives au nombre des représentations que les pièces de Becque ont eu à la Comédie-Française jusqu'au 15 décembre 1925. C'est à M. Couët que nous devons aussi une visite instructive de l'Exposition Henry Becque à la Comédie-Française.

(2) Nous n'avons pas toujours disposé de moyens sûrs pour établir ces statistiques. Les lacunes doivent y être même assez grandes. On n'a pas toujours pu nous aider; tout le monde est si occupé, si pris. M. le Secrétaire Général de l'Odéon qui avait fait avec M. Jean Robaglia des recherches concernant *Michel Pauper* et les *Corbeaux* n'a pu entreprendre pour nous un travail long et minutieux.

un fragment de Racine ou une scène de Corneille !
Et la pièce fait recette.

Les Polichinelles remportèrent aussi quelque succès sur le mauvais sort. *Madeleine*, qui n'en est qu'une scène, a été jouée, du vivant de Becque, dans le salon de Mme Lucien Muhlfeld. Mme Suzanne Devoyod, qui la créa avec Mlle Cécile Sorel, place cette soirée en mars 1899 (1). En 1910, *Les Polichinelles* furent sauvés d'un sacrilège, comme on le disait à l'époque. M. Henri de Noussanne, un publiciste très lettré, les avait terminés, selon le vœu de M. Barthélemy Robaglia, exécuteur testamentaire de Becque. *Le Temps* du 5 août 1910 publia la notice suivante, sans doute officieuse sinon officielle : « *Les Polichinelles* d'Henry Becque. C'est la première pièce que le Comité de lecture de la Comédie-Française examinera. Mais le Comité demandera que le manuscrit d'Henry Becque lui soit soumis et que le littérateur — encore anonyme — qui a terminé ou mis au point cette œuvre lui soit nommé ». M. de Noussanne, au *Gil Blas* du 27 septembre 1910, déclare avoir reçu le manuscrit de M. Robaglia en 1908. La querelle a éclaté au moment où le « coauteur » de Becque avait demandé au tuteur des héritiers de partager les droits et bénéfices provenant de la pièce. Les péripéties de ce « scandale littéraire » furent assez longues et tumultueuses, les fervents bequistes s'étant interposés. Le 1^{er} octobre 1910, Monsieur de Noussanne assura à MM. Antoine, Emile Fabre et aux autres amis de Becque qu'il était prêt à accepter « que la pièce qu'il a écrite en

(1) *Vient de Paraître*, octobre 1924, p. 484 — M. Jean Robaglia la place en 1898 (*Préface aux Œuvres Complètes*, I, p. 57).

complétant le manuscrit de Becque » ne fût pas jouée si M. Robaglia s'engageait à ne pas confier à nouveau le manuscrit à un autre écrivain. L'incident fut clos par la publication de l'original et de la version dans l'*Illustration* de 1910. Au mois de décembre de la même année, on joua le premier acte de la pièce devant M. Fallières, au gala des Associations de Presse, avec Mlle Cerny et M. Gémier dans les rôles de Marie Tétard et de Tavernier. Après le procès Stock-Robaglia-Noussane d'octobre 1913 et après le massacre qu'on organisa au Salon d'Automne, l'Odéon aussi monta le 21 mai 1924 le premier acte des *Polichinelles*. Quel revirement dans l'esprit des directeurs, des artistes, du public et de la critique ! C'est avec piété qu'on décida de donner cet acte et qu'on en fit des comptes-rendus. Le même jour, *Le Départ*, ce tableau définitif du monde ouvrier dans les ateliers de couture, ce petit chef-d'œuvre si longtemps laissé de côté par l'auteur, par les éditeurs, par le théâtre, presque trente ans après sa publication, éclata d'une beauté bienfaitrice devant les spectateurs surpris et éblouis. Bien que la première partie de la pièce fût mal jouée, *Le Départ* déchirait les âmes et clamait la pitié pour le monde des écrasés. L'émotion profonde dominée, deux secondes après le baisser du rideau, le public, dont nous étions, en une détente de l'esprit aussi bien que des sens, acclama l'auteur de ce raccourci vigoureux et noble de la vie, de la société (1).

(1) La petite pièce même *Le Domino à quatre* a été acclamée; jouée pour la première fois à l'Odéon le 1^{er} juin 1908, elle eut trois représentations, deux de moins que l'*Enlèvement* (D'après les journaux de l'époque, *L'Enlèvement* aurait été joué les 18, 19, 20, 21, 22 et 23 novembre 1871 — donc six fois. Dans ses *Souvenirs*, Becque ne parle que de cinq représentations).

Ce sont les aventures des *Corbeaux* et de la *Parisienne* qui, surtout, nous édifient sur la marche accidentée et conquérante des pièces d'Henry Becque.

Tout à l'heure, on a vu la promenade involontaire que les *Corbeaux* ont faite d'un bureau directorial à l'autre, avant que Becque eût songé à Edouard Thierry. Le 22 janvier 1881, il lui remit le manuscrit (1). Becque ne demandait qu'un avis à l'ancien directeur de la Comédie-Française; celui-ci lui prêta son intervention auprès des sociétaires et d'Emile Perrin, l'administrateur d'alors (2). A peine deux mois après, le 14 mars, les *Corbeaux* étaient lus à la Comédie-Française.

(1) Ce jour-là Becque écrivait à Thierry : « Bien cher Monsieur, voici l'ouvrage dont je vous ai parlé plus d'une fois et depuis si longtemps. Voulez-vous en prendre connaissance et m'en donner votre avis. Bien à vous. Henry Becque, 8, rue Pasquier ». (Collection de M. Henry Martin. Voir aussi *Journal des Débats*, 8 février 1925. Nous en avons déjà cité le contenu dans la partie sur *La Vie d'Henry Becque*).

(2) Dans ses *Souvenirs*, page 86, Becque écrit : « C'est Edouard Thierry, je l'ai dit bien des fois, qui a fait entrer les *Corbeaux* à la Comédie-Française. C'est à lui et à lui seul que j'en dois la représentation. Il est le premier, après plus de cinq ans où ma pièce avait traîné partout, qui l'ait prise sous sa protection. Il l'a signalée aux artistes de la Comédie-Française et ceux-ci l'ont imposée à Perrin. Voilà, en peu de mots, la vérité toute entière ». Becque écrivait ces lignes catégoriques pour démentir Henri Lavoix, le lecteur du Théâtre-Français, qui s'était vanté d'avoir découvert les *Corbeaux* et de les avoir proposés au Comité de Lecture. Il y eut même des notes dans les journaux la veille de la première représentation relatant ce détail comme vrai (Voir : Dom Blasius, « Théâtres », *L'Intransigeant*, 15 septembre 1882). Pour détruire la légende qui s'était bien installée, Becque écrivait après la mort de Lavoix : « Thierry, Perrin et quelques autres, nous savions bien à quoi nous en tenir, mais pour le public, Lavoix devenait ainsi l'inventeur des *Corbeaux*, il avait fait acte d'initiative et de dévouement ». (*Souvenirs*, page 87).

Par six voix contre deux, la pièce est admise à corrections. Becque tient avant tout à être joué, et surtout à être joué à la Comédie-Française. S'il ne consent pas à réduire les *Corbeaux* à trois actes comme l'administrateur le lui a demandé, il les modifie quand-même d'après les indications du Comité. Ces modifications, de l'avis de Becque même, avaient leur importance. « Sans toucher au plan d'ensemble et aux caractères, dit Becque dans une lettre à Emile Perrin, j'ai cependant atténué, diminué, supprimé tout ce qui avait paru trop dur ou trop étendu et qui n'était pas indispensable ». Le 10 octobre 1881, il demandait à l'administration de réunir le Comité « qui s'est montré disposé à entendre » son ouvrage une seconde fois (1). C'est avec Coquelin, paraît-il, que Becque en était venu aux prises. Dans une lettre, il demandait encore à Edouard Thierry d'intervenir comme conciliateur entre ce sociétaire et lui (2). On s'était aussi inquiété à la Maison de Molière de ne pas s'exposer à quelque conséquence fâcheuse en acceptant un « inconnu », qui n'était pas classé. La seconde lecture n'eut lieu qu'après cette lettre

(1) Archives de la Comédie-Française. Lettre publiée dans le *Journal des Débats*, 8 février 1925.

(2) « Cher Monsieur Thierry, j'ai été voir Coquelin vendredi. Il est à la campagne sans que l'on sache à quelle campagne. A Ville-d'Avray peut-être ! Le concierge ne m'a laissé aucun espoir de le rencontrer en ce moment. J'ai déposé ma carte. Mon intention est d'en déposer une autre la veille de ma lecture. Dans ces conditions, et puisque vous avez la bonne grâce de lui écrire, le plus tôt, il me semble, sera le mieux. Les choses, arrangées ainsi, me vont très bien. M. Coquelin et moi, nous [ne] nous serons ni vus ni expliqués ; vous intervenez indirectement comme un conciliateur. Je ne puis en trouver de plus bienveillant pour moi et de plus autorisé auprès de lui. Agréez, cher Monsieur Thierry, la nouvelle assurance de tous mes sentiments très reconnaissants et très affectueux. Henry Becque ». (Collection de M. Henry Martin)

du 10 octobre que l'auteur adressait à Emile Perrin. Becque y renonçait à tous ses droits. C'est avec humilité — feinte ou vraie — qu'il se dépouillait au profit de la quasi bonne tenue du Théâtre-Français. « Permettez-moi, écrivait-il, je vous prie, après le premier accueil que le Comité a fait à ma pièce, de prévoir le cas où elle serait acceptée définitivement. Je me suis présenté à la Comédie-Française sans y être précédé, je le sais, ni par de bien grands travaux, ni par une réputation déjà faite. La réception de mon ouvrage serait donc une faveur, qui ne devrait créer au théâtre aucun embarras, et je prends à l'avance, avec vous, l'engagement de ne me prévaloir d'aucun droit ». Quatre jours après, un vendredi aussi, après une seconde lecture, le Comité de Lecture fut unanime à recevoir les *Corbeaux*.

Becque attendit son tour presque toute une année. La pièce entra en répétition au commencement de la saison 1882-1883. L'auteur dirigea lui-même la mise en scène. On travaillait consciencieusement (1), malgré les rumeurs des interprètes et leur résistance au texte et à la conception dramatique de Becque. On annonça la répétition générale pour le mercredi 13 septembre 1882. Comme si une consigne avait été donnée, le bruit se répand d'une soirée où le scandale même serait possible. La presse s'en empare. Quelques journaux s'efforcent en vain de couvrir les bruits alarmants. *La France* souligne l'intervention de M. Thierry, unanimement respecté, et l'intérêt que Got, le favori du public, empêché de jouer la pièce, n'a pas cessé de porter aux *Corbeaux*. Il leur a prêté, y dit-on, sans cesse son

(1) *Souvenirs*, p. 57

appui. Mais l'autre son l'emporte. Les « corbeaux » ce seraient les religieux, le monde clérical. Une pièce de l'Ambigu allait être jouée « au premier théâtre du monde ». Des coquins défileraient sur la noble scène du Français. On prétendait que les artistes étaient en révolte et qu'ils abandonneraient l'auteur. *Le Gaulois*, sans vouloir « déflorer le sujet », prophétisait : « La nouvelle comédie du Théâtre-Français est pleine de hardiesse,... elle sera certainement l'objet de commentaires ardents pour ou contre elle ». Les demandes de billet pleuvaient sur le bureau de l'administrateur de la Comédie : « Il n'ouvrait plus depuis huit jours un courrier formidable » (1).

La répétition générale eut lieu devant un public choisi et invité. L'œuvre « périlleuse et d'avance contestée », comme Auguste Vitu appelait les *Corbeaux*, fut soumise aux critiques, aux sociétaires et à un certain nombre d'habituez de la Comédie-Française. « Je revois encore la salle de la Comédie-Française le jour de la répétition générale, écrit A. Brisson dans ses *Portraits Intimes*. La mode n'était pas encore aux répétitions à grand orchestre. Les fauteuils n'étaient qu'à demi garnis; quelques critiques s'y prélassaient à côté des sociétaires et des pensionnaires ». Le premier acte se déroula dans la tranquillité. On applaudissait encore de Féraudy qui joua Gaston Vigneron dans l'imitation du père, lorsque Coquelin se mit à protester contre cette scène « inutile et inconvenante »; il en demanda la suppression (2). Longue, coupée par les oh ! oh ! et par quelques

(1) Jean Robaglia, *Préface*, page 31.

(2) *Le Figaro*, 15 septembre 1882.

protestations négligeables (1), la répétition générale toucha à sa fin. On était tout à fait dérouté. Une profonde émotion régnait dans la salle. Le doute, ce doute qui envahit l'auteur, les interprètes et les amis la veille du jour où une pièce originale et neuve sera jouée devant un public inconnu, s'emparaît de tout le monde. Emile Perrin eut peur devant un drame qui ne finissait pas bien, malgré un mariage au dernier acte, et la dernière scène surtout lui paraissait susceptible de choquer les spectateurs excités par les querelles littéraires de l'époque. C'était à qui se montrerait le plus ami ! Edouard Thierry était impuissant à arrêter les conseils. Louis Ganderax aussi s'évertuait en vain à démontrer que la beauté de la pièce serait mutilée si l'on supprimait l'entretien de Marie et du fournisseur déloyal. D'autres insistaient sur la suppression. Becque fléchit sous cet accablement amical : « Coupez ! coupez ! » (2). On remplace les mots expressifs familiers, trop « nature », par des périphrases : *boustifaller* devient *se mettre à table*. On supprime l'imitation du père, on abrège l'entretien où l'homme de loi torture la veuve Vigneron (Scène IV, acte III), on coupe les deux dernières scènes de la fin (IX et X). Au lieu de se terminer par les paroles de Teissier : « Vous êtes entourés de fripons, mon enfant, depuis la mort de votre père », qui éclairent tous les caractères et toute la destinée de la famille en détresse, privée de son chef — la pièce devait être close par la der-

(1) « Un intrus s'y était glissé, un avoué ou un notaire, ami d'Emile Perrin. Cet officier ministériel avait toutes les peines du monde à maîtriser son indignation, les hardiesses de Becque le scandalisaient et il se trémoussait convulsivement en agitant des bras tumultueux et rageurs ». (*Portraits Intimes*, p. 166).

(2) Voir le *Journal des Débats*, 12 septembre 1882.

nière réplique de la scène VIII : « Et dans trois semaines votre seconde fille s'appellera Mme Teissier », comme s'il s'agissait d'une pochade.

Becque a beau consentir ces sacrifices. Les bruits hostiles courent. Un récit, bien brodé, circule sur la révolte du public d'amis présent à la « générale » (1). *Le Temps* du jour même de la première écrit : « La pièce paraît devoir être discutée ». L'euphémisme n'est que plus excitant. « L'œuvre de M. Becque fourmille de mots appartenant au naturalisme », écrit *La Liberté* du même jour. *La Justice* prévoit le désordre : « Nous pouvons prédire [pour la première] des murmures dans la salle de la part de ceux qui détestent les hardiesses et la vérité au théâtre ». L'Amateur des spectacles du *Moniteur Universel* se fait un prophète de mauvaise augure. Toujours à la même date, il annonce : « On s'attend à une soirée mouvementée ». Pour appuyer ses présages, il peint en noir la répétition générale et grossit le récit des impressions qu'on en avait emportées. On a découvert dans la pièce des brutalités. « La scène odieuse » où Mme de Saint-Genis repousse la fiancée de son fils, dit ce courriériste, « est sifflée, vous avez bien lu, sifflée, et sifflée à deux, à trois reprises ». « La première représentation, écrit de son côté *Le Télégraphe*, s'annonce comme devant être des plus mouvementées ». « Ça n'ira pas jusqu'à la fin », se disait-on toute la journée aux boulevards (2).

C'est par cette bourrasque de rumeurs que l'on se rendit à la première. *Le Clairon* du 15 sep-

(1) *Le Temps*, 18 septembre 1882.

(2) *Le Petit Républicain* du 17 septembre 1882 écrivait : « C'était à qui, dans le monde des théâtres et des lettres, vous prendrait à part pour vous glisser dans l'oreille ces mots : « Si vous saviez le four qui se prépare ! » ».

tembre nous donne l'état d'esprit et l'atmosphère qui marquèrent cette représentation si tumultueusement annoncée : « S'il faut être franc, bien des gens se faisaient une fête d'aller au Théâtre-Français moins pour voir les *Corbeaux* de M. Becque, que pour entendre siffler. Telles étaient les dispositions du public hier, 14 septembre, à huit heures vingt cinq minutes ».

Le rideau n'est pas encore levé que la dispute plane déjà sur la salle, qui est fort belle (1). On crie et on s'injurie à la quatrième galerie. On remue d'anciennes cabales. « On se croirait à l'Ambigu », dit un chroniqueur de l'époque (2). « Et cependant tous les spectateurs de cette quatrième galerie sont en redingote noire ». Le gilet rouge, légendaire dans l'histoire des lettres et du théâtre, que Théophile Gautier portait à la première représentation d'*Hernani* n'était plus de mode. C'est par de simples vestons que la jeunesse favorable à Becque se distinguait ce soir-là. A cette quatrième galerie, Lucien Descaves et ses amis se tenaient prêts à défendre le nouveau courant. A l'orchestre et dans les loges, étaient surtout les traditionalistes, les habitués de Scribe, d'Augier et de Dumas, les défenseurs du théâtre pour le théâtre, ennemis du naturalisme. Disséminés, les jeunes critiques se

(1) *Le Réveil* du 16 septembre 1882 écrivait : « S'il fallait nommer tous les personnages connus que nous avons aperçus, nous en aurions pour une demi-heure, tandis qu'il nous reste à peine le temps de jeter quelques noms sur le papier. Citons au hasard : MM. Alexandre Dumas, Emile Augier, Victorien Sardou, François Coppée, le général Pittié, Gounod, le comte de Villeneuve, Vaucorbeil, Halauzier, Dupuis (du Vaudeville), le baryton Maurel; Mmes Brohan, Jeanne Bernhardt et Louise Abéma, Rosine Bloch, Salla, etc., etc ».

(2) *Le Figaro*, 15 septembre 1882.

faisaient signe (1). Les Coppée, les Thierry, les Mendès, spectateurs sans parti-pris, curieux indifférents, restaient philosophes. Les trois coups frappent. Les « chuts » et quelques sifflets se font entendre prématurément. Auguste Vitu affirme que les deux premiers actes sont écoutés avec l'attention soutenue du public entier. Le premier acte, l'image de la vie de famille des Vigneron, a même charmé tout le monde. On applaudit. Mme Pauline Granger porte courageusement le deuxième acte. Becque ne lui a pas envoyé sans raison un exemplaire des *Corbeaux* avec la dédicace suivante : « Je tenais beaucoup à ce rôle de mère; vous lui avez donné la vie » (2). Vraie et émouvante dans la bonté gauche et inexpérimentée de Mme Vigneron, elle ravit le public de bonne volonté. On commençait à s'énervier à l'apparition des Tessier, Bourdon et Lefort. Georges Ohnet donne le signal. La méprise éclate : on confond l'auteur avec ses personnages antipathiques. On se cabre aux mots durs, raides des gens d'affaires, comme si Becque avait inventé la vérité ! Mais c'est dans un émouvant silence que tombe le rideau après le second acte. On rappelle les interprètes avec entrain. Le foyer du public et les coulisses s'animent. Les controverses jaillissent. Becque, brave, serre la main à des amis. On entoure chaleureusement les artistes, qui sont inquiets, mais se sentent très solidaires de l'auteur devant leur ennemi commun : le public.

(1) « J'étais fier pour ma génération qu'un des nôtres eût fait cette œuvre », dit Albert Delpit, dans *Paris* du 16 septembre 1882.

(2) Bibliothèque de M. A. Joanidès. — Après avoir attendu le sociétariat vingt-deux ans, Mme Granger fut nommée sociétaire trois mois après la première des *Corbeaux*.

« Des poussées, des gaîtés de mauvaise augure », comme disait Edouard Thierry, ne disparaissent cependant pas. Si les amis reprennent confiance, les spectateurs hostiles attendent, espèrent un ennui ou une tempête. Ils savent que tout dépend du troisième acte.

L'orage s'annonce à la scène V, à l'apparition de Merckens. Coquelin cadet cherche le succès. Il souligne, (1) il met en vedette les vues et les sentiments cyniques du léger professeur de musique. Il en fait, pour se servir de l'expression de Sarcey, « le plus mal élevé des rapins ». Par une fantaisie, il s'est fait la tête de Massenet. On en était irrité. A la deuxième entrée de Bourdon et à son entretien avec Mme Vigneron, on grognait. Lorsque Teissier et Marie restent seuls et que le premier lui propose de quitter sa famille et de venir habiter sa maison, on s'effarouche, de forts murmures partent de plusieurs côtés. Ils se changèrent en sifflots lorsque Teissier acheva de peindre les avantages d'une liaison avec lui, soit légale, soit illégale. Le public ne se tenait plus. Son sentiment de justice, son instinct de bonté s'en prenaient à l'auteur, qui avait tendu la situation à secouer les nerfs. Une moitié de la salle marqua son indignation. L'œuvre, cependant, n'avait rien de sadique et, par le dosage harmonieux des émotions tendit immédiatement une perche de salut au public noyé dans l'indignation. Marie Vigneron, vertueuse et offensée, se dressa contre le vieux fabricant : « Levez-vous, monsieur Tessier, et allez-vous-en ! » Mlle Barretta, habile en poses dramatiques, première comédienne du Théâtre-

(1) Coquelin, dit Sarcey, « croit toujours dire un monologue ».

Français, est magnifique dans cet élan aussi fougueux que réfléchi de la vertu. La seconde moitié de la salle salua par des applaudissements cette scène scabreuse d'où l'honneur sort quand-même indemne. D'autres se mirent aussi à battre des mains.

Ce n'était qu'un petit orage, sans envergure, et qui se dissipa. La détente ne se fit pas encore sentir suffisamment. La grande scène du troisième acte, de toute la pièce même, la rencontre de Blanche Vigneron et de celle qui devait être sa belle-mère, déclancha la tempête. Les protestations s'élevèrent dès les premières répliques de Mme de Saint-Genis. Jamais la vérité ne mit plus en rage les spectateurs d'un théâtre sérieux. Fallait-il qu'elle fût profonde et douloureuse : la dot primant l'amour, l'argent tueur de sentiments ? Mme Lloyd, parfaite dans son interprétation, accentua le côté méchant de son personnage. Mlle Reichenberg, Blanche Vigneron, candide malgré sa faute, était devant elle comme écrasée. Ce conflit du raisonnement sec et de l'affection tendre ramène le public à un mécontentement imprécis. Les « Oh, non !, oh, non ! » accompagnèrent les arguments de Mme de Saint-Genis. Mlle Reichenberg a « des regards à attendrir un tigre et des cris à émouvoir les pierres » (1). Mme Lloyd est sans pitié. Ce duel des refus et des supplications déchire les cœurs et meurtrit les âmes. Au moment où Blanche Vigneron, cabrée devant l'implacable femme qui lui barre le chemin du bonheur, se redresse et lui jette à la face la phrase : « Qui êtes-vous donc, madame, pour me donner de pareils con-

(1) Georges Ohnet le dit lui-même dans *Le Constitutionnel* du 18 septembre 1882.

seils ? », la salle se lève et commence une véritable démonstration. Devant cette hostilité, qui visait la lâcheté humaine bien qu'elle semblât atteindre l'auteur et même l'artiste, Mme Lloyd trembla. Entraînée, la salle siffla cette femme si odieuse qui torture la jeune fille, elle hue ce Calcul qui foule aux pieds la Tendresse. Mme Lloyd s'enfuit plutôt qu'elle ne s'en va, sans jeter la dernière phrase de cette scène : « Laissez-moi partir, mademoiselle. Sa maîtresse ! Qu'est-ce que c'est que ce langage de fille perdue ! » Les galeries applaudissent pour dominer les clameurs. « Du poulailier, dit M. Lucien Descaves, nous nous efforçons, à quelques-uns, d'éteindre sous les applaudissements » les protestations qui venaient d'en bas (1). Il y eut comme une accalmie après le départ de Mme Lloyd. Mlle Reichenberg se ressaisit vite. Pâle, vibrante, égarée, belle dans une souffrance sincèrement ressentie, admirable à revivre comme dans une vie immatérielle la scène de tout à l'heure, elle joue la scène de l'égarement : « Fille perdue ! Elle a osé m'appeler... Infamie ! » Une émotion poignante domine toute la salle. La brave Rosalie entre et, par son dévouement, fait un contraste avec la femme qui a causé tout ce malheur ; les spectateurs presque endoloris s'apaisent, se sentent à leur aise, et, pour détendre complètement leurs nerfs, passent aux bravos. Des applaudissements, à triple salves, récompensent les artistes qui ont « arraché l'ouvrage de l'auteur aux mains irritées du public » (2).

Dans les couloirs, la discussion tonne, mais tout

(1) *L'Intransigeant*, 11 février 1925.

(2) Georges Ohnet, dans *Le Constitutionnel* du 25 septembre 1882, ne cesse de prétendre que le succès est dû aux artistes plutôt qu'à la pièce elle-même.

le monde avoue que la pièce est sauvée, que la bataille est gagnée. Le camp ennemi bat en retraite : « C'est grâce à cette interprétation magnifique, à cette fleur du Théâtre-Français, aux créations inoubliables ». Les amis entourent Becque, blême, haletant, mais souriant. Le talent de l'auteur, disent-ils, « a dominé toutes les résistances » (1). Dans les coulisses, une vraie fête. François Coppée complimente Mlle Barretta, Marie Vigneron, par des cris enthousiastes : « Exquise ! exquisite ! exquisite ! » On dit à Thiron que Balzac aurait souhaité un tel interprète. Mlle Reichenberg est considérée comme un sauveur. Sans elle, la pièce aurait peut-être fini au troisième acte ; avec elle, l'acte triompha.

Pendant le dernier acte, la houle se fait sentir encore. Le notaire Bourdon provoque des mouvements parmi le public. On proteste surtout lorsque Bourdon, qui n'a jamais éprouvé d'affection, dit à Marie que l'amour n'existe pas. Ces protestations sont vites couvertes par les applaudissements. Lorsque Febvre, au baisser du rideau, annonça le nom de Becque, une manifestation sympathique lui fut faite. Des bravos chaleureux saluaient d'une ovation l'auteur et ses alliés de la chaude bataille qui venait d'être livrée. Quelques sifflets s'y glissèrent quand-même. Un souffle de victoire et une lumière de gloire enveloppaient le Théâtre-Français à ce moment. Dans *L'Intransigeant*, Louis Gramont pouvait écrire : « Ça été une bataille, et une vraie. Mais, enfin, elle a été gagnée. La soirée d'hier comptera comme une victoire,

(2) Henri de Lapommeraye dans *Paris* du 19 septembre 1882.

non pas seulement pour M. Becque — mais aussi pour l'art réaliste et la modernité ».

Le lendemain et toute la semaine qui suivit, la bataille des *Corbeaux* se renouvela sur le champ de la critique. Le public ne courait pas aux représentations des *Corbeaux*. Celui des fameux « mardis » que Perrin avait institués les a même sifflés. Mais la Comédie-Française ne les retira pas de l'affiche immédiatement. Plus d'un chroniqueur écrira plus tard que la pièce échoua totalement et qu'elle n'eut que trois représentations. « J'ai vu la répétition générale, en 1882, au Théâtre-Français, où l'interprétation supérieure, noire, terrible, aurait dû sauver la pièce, qui sombra à la troisième représentation », dit Gustave Geffroy dans la *Revue Encyclopédique* (1899, page 623). Probablement d'après cette version, M. Martino, dans son livre *Le Naturalisme français*, écrit : « L'accueil fait à la pièce, en 1882, à la Comédie-Française fut tumultueux; elle n'eut que trois représentations » (Page 180). Pour ne pas citer tous les autres, signalons seulement que, même en 1926, dans sa *Littérature française contemporaine étudiée dans les textes* (1850-1925), M. Marcel Braunschvig affirme que *Les Corbeaux*, en 1882, ne furent donnés que trois fois (Page 76). L'échec — si échec y a — ne fut point tel. La Comédie-Française montra plus de ténacité et donna les *Corbeaux* quand-même plus de trois fois pendant cette saison. La pièce se maintint sur l'affiche pendant dix-huit jours. La dix-huitième représentation dépassa en recette toutes les autres (1). Becque et la Comédie-Française se ré-

(1) Ce fut le mardi 26 décembre 1882, le jour de l'abonnement. La recette s'élevait à 6.865 frs, cependant qu'elle

concilièrent pleinement. Il dédia l'édition de ses *Corbeaux* à la Comédie, il en offrit des exemplaires à la Bibliothèque et à l'administrateur Perrin, et il en distribua d'autres avec des dédicaces : à son ami Delaunay, qui avait monté la pièce et témoigné à l'auteur « la sympathie et le dévouement » ; à « Maître Thiron, si ingénieux, si délicat, qui a sauvé son personnage en lui gardant toute sa physionomie » (1) ; à Mme Granger, que « cette création » [le rôle de mère] « met sur le premier rang », ne laissant à l'auteur qu'à lui donner « le témoignage de la plus vive reconnaissance » ; à Gustave Worms, qui venait de se fiancer à Mlle Barretta, avec des remerciements d'une part et des vœux de l'autre. Lorsque, à la sixième représentation, M. Jules Truffier remplaça Coquelin cadet dans le rôle du musicien, Becque lui remit un exemplaire des *Corbeaux* avec cette dédicace : « Merci, mon cher Truffier, et au revoir. Votre dévoué Henry Becque ». Sur un exemplaire de la deuxième édition, Becque écrivit le sonnet à Mlle Suzanne Reichenberg : « Adieu, Suzanne, c'est la fin... » (2). Les relations entre Becque et Perrin devinrent cordiales, intimes. Ce dernier lui demanda de lui fournir bientôt une pièce qui ferait pendant aux *Corbeaux*. Un an après, Becque, se-rein, d'un ton affectueux, intime, blagueur, lui réclama des billets pour la première d'une pièce ; il sollicita « un fauteuil choisi paternellement, côté impair si c'était possible, pas trop loin de la porte, pas trop près de la rampe, avec des voisins de bon goût, qui s'écrieraient de temps en temps :

variait jusque-là entre 4.826 frs 50 et 1.624 frs 50 (Voir le *Journal des Débats*, 8 février 1925).

(1) Bibliothèque de Mme Emilie Thiron.

(2) Bibliothèque de Mme Pierre Pitet. (Voir le chapitre *La Bibliographie*).

« Ça ne vaut pas les *Corbeaux* ! » » (1) Deux ans après, Becque gardait toujours un excellent souvenir de la Comédie-Française. Dans le *Matin* du 31 août 1884, il lui consacra une chronique élogieuse, la félicitant de tenir ses portes ouvertes même pendant l'été; il souligne le fait qu'un jour de cet été dans Paris, la ville des spectacles, un seul théâtre était resté ouvert et que c'était la Comédie-Française. Becque loue le dévouement des artistes de venir jouer tous les soirs avec quarante degrés de chaleur, et de répéter encore de nouveaux ouvrages. Pour l'auteur des *Corbeaux*, la Comédie-Française est « un petit royaume, si difficile à conduire » et qui « conserve son grand style et ses admirables traditions ». -

Au commencement de 1888, las d'attendre une reprise, Becque reprenait sa liberté vis-à-vis de la Comédie-Française au sujet des *Corbeaux*. Il écrivait à Jules Claretie, qui en était devenu l'administrateur :

« MON CHER DIRECTEUR,

Je retire les *Corbeaux* de la Comédie-Française. Ma pièce n'a plus d'intérêt pour le théâtre et il ne peut faire aucune difficulté pour me la rendre.

Cordialement,

HENRY BECQUE » (2).

(1) Voici la lettre entière : « Monsieur le Directeur de fer, je viens de passer trois jours au lit avec une grosse inflammation que j'attribue à un excès de travail. C'est bien fait pour moi. Ça m'apprendra à suivre votre méthode et vos incitations. Je ne pourrai plus maintenant retourner au Théâtre-Français avant *Les Maucroix*. Il faut que je retrouve une santé souriante et les couleurs du bonheur pour cette représentation : autrement on ne manquerait pas de m'accuser d'être indisposé aux ouvrages de mes confrères. Vous seriez bien aimable de penser à un malade, qui l'est par votre faute, et de lui envoyer un fauteuil, choisi paternellement etc... » (Jules Couët, *Une Exposition Henry Becque à la Comédie-Française*, p. 9, établit ingénieusement que la lettre est de la fin de septembre 1883).

(2) Archives de la Comédie-Française.

Lancé dans le monde, Becque songeait-il à faire reprendre la pièce par un autre théâtre ou escomptait-il que cette manœuvre déciderait Claretie à reprendre sa pièce ? « Ce que j'aurais voulu, c'est que le Théâtre-Français remontât les *Corbeaux* », écrit-il dans ses *Souvenirs*. En tout cas, son vœu de voir une fois encore les *Corbeaux* sur la scène de la Comédie-Française ne s'accomplira pas de son vivant. C'est l'Odéon qui en donnera la première reprise.

Jules Lemaître, en relisant les *Corbeaux* en 1889, au moment où Becque publia son théâtre complet en deux volumes, leur consacra un de ses « billets du matin ». Il essayait déjà ce qu'il avait fait pour la *Parisienne* : une mise au point des jugements prononcés sur la pièce. « J'aimerais beaucoup, écrivait-il alors, revoir une reprise des *Corbeaux* » (1). Henry Bauër, dont les articles dans l'*Echo de Paris* devenaient de plus en plus retentissants, et que l'on commençait à écouter, n'oubliait pas « l'œuvre la plus forte » de son temps, celle qu'il considérait comme « l'une des plus significatives de tout le théâtre français », et il conseillait à la direction de l'Odéon de reprendre les *Corbeaux* (2). En 1896, les directeurs de l'Odéon, MM. Marck et Desbeaux, voulaient obéir à cette suggestion. Le 20 janvier, *Le Figaro* publiait une notice visiblement inspirée, sinon écrite directement par eux :

En même temps, les directeurs de l'Odéon ont demandé à M. Henry Becque l'autorisation de reprendre les *Corbeaux*. Ce superbe drame, représenté à la Comédie-Française il y a quinze ans, ne fut jamais depuis repris sur aucune scène. La plupart de nos

(1) *Les Contemporains*, V, p. 157.

(2) *Idée et Réalité*, p. 175.

contemporains ne l'ont donc pas vu jouer. C'est une magnifique pièce d'émotion poignante et de forme superbe, d'un genre tout différent de la *Parisienne* et qui lui est égale en portée.

Vers la fin du mois de mai, les deux directeurs donnaient leur démission au ministre des Beaux-Arts, et, pour ainsi dire, séance tenante, celui-ci leur désigna les successeurs MM. Paul Ginisty et André Antoine. La direction de MM. Marck et Desbeaux prit fin le 1^{er} juillet 1896 sans que les *Corbeaux* eussent été montés.

Le nouvel Odéon essuya un échec avec le *Capitaine Fracasse* d'Emile Bergerat. La critique se montra féroce, comme le disait Lemaître, pour les nouveaux directeurs. Elle leur reprocha surtout le choix des pièces. On commença à parler des *Corbeaux*. « Hier soir, à six heures, et l'immense fiasco du *Capitaine Fracasse* y est sans doute pour quelque chose, il a été question des *Corbeaux* pour la première fois », écrivait Becque à M. Emile Fabre. La reprise devint alors une question de temps (1).

C'est un sexagénaire que M. Paul Ginisty trouva dans le célèbre appartement de l'avenue de Villiers, lorsque, quatorze ans après la première des *Corbeaux*, il alla demander à Becque de lui confier la pièce. « Vous êtes donc brave ! », lui aurait répondu l'auteur vieilli, de bonne humeur.

(1) En 1896, le Théâtre des Variétés à Marseille songea également à monter les *Corbeaux*. Dans une lettre adressée à M. Emile Fabre, qui était alors encore dans cette ville et qui poussait le directeur du théâtre à jouer la pièce, Becque écrivait : « C'est une pièce, je ne m'en vante pas, bien loin de là, je le regrette profondément, qui n'est pas commode à monter ni à Paris ni à Marseille. Si votre Théâtre des Variétés était disposé sérieusement à la jouer cet hiver, il devrait s'en préoccuper dès maintenant ». Mais ce projet n'a pas abouti.

Quelle différence avec le temps où l'on préparait les premières des *Corbeaux* et de la *Parisienne* ! Un directeur s'en vient prier Becque de lui donner sa pièce !

Les choses se gâtèrent un peu plus tard. M. Ginisty demanda la pièce à Becque en automne 1896. Mais il tardait à la faire entrer en répétition. Au mois de décembre 1896, Becque se plaignit à Adrien Bernheim : « J'ai trouvé votre lettre hier soir; le matin, j'avais reçu une lettre de Ginisty qui me rappelait que ma conférence était pour le 17. Pas un mot des *Corbeaux* ». On annonçait d'autres lectures et on préparait d'autres représentations, sans qu'il fût question des *Corbeaux*. « Ce matin même, écrivait Becque à Bernheim le 10 janvier 1897, le journal annonce une nouvelle lecture, trois actes de Rosny et deux autres petits actes » (1). Bernheim intervint, et le *Figaro* du 14 janvier publia une note officieuse qui consola l'auteur : « *Les Corbeaux*, la célèbre comédie d'Henry Becque, sera représentée cette saison. Elle passera immédiatement après le *Chemineau* de M. Jean Richepin. » Becque céda. Mais au lieu de compter sur cette pièce et « d'agir en conséquence », comme dit Becque dans une de ses lettres, M. Ginisty comptait sur le drame de M. Richepin et sur le *Passé* de M. Porto-Riche, et finit par renvoyer *Les Corbeaux* à la saison prochaine, pour l'automne 1897. Becque se plaignait au printemps 1897 à Georges Ancey : « ...La reprise des *Corbeaux* se trouve remise en question. Elle n'aura pas lieu cette saison, bien certainement. Devant l'incroyable succès du *Chemineau* qui ira jusqu'à la centième, je ne pourrais

(1) *La Promesse* de M. J.-H. Rosny et *Sous le joug* de D. Riche. (*Le Figaro*, 10 janvier 1897).

plus passer que fin mai. Ce serait une époque par trop défavorable, avec une interprétation déjà insuffisante ». Une nouvelle intervention d'Adrien Bernheim amena l'accord entre l'auteur et la direction. Becque avait tracé le projet de distribution. Celle-ci fut arrêtée avant la clôture annuelle.

Les artistes acceptent avec joie les rôles distribués. C'est avec une humble déférence qu'ils répètent, sous la direction de l'« exigeant écrivain », du « terrible » Becque. Les répétitions se prolongent tard dans la journée, et Becque les suit en habit, tout prêt à se rendre au dîner où il est invité. « Que cela ne vous fasse pas jouer solennellement ! », recommandé-t-il à ses interprètes, qui, sous son pardessus, apercevaient sa tenue de soirée (1). On est consciencieux, on s'applique, on met toute sa bonne volonté à bien étudier et jouer. Plus ce glorieux, ce « noble homme de lettres », comme l'appelait alors Catulle Mendès, est bienveillant, plus on le respecte. La première représentation se passa le 3 novembre 1897, dans une atmosphère amicale. Sur la rive gauche de la Seine on joua la comédie dans son intégrité. L'interprétation laissait à désirer (2). D'après Henry Bauër, l'œuvre était « très mal servie ». Le chroniqueur du *Mercury de France* est encore plus mécontent : « Cette très belle pièce est malheureusement mal jouée ». René Benoist, du *Moniteur Universel*, crie à la caricature. On accuse Décori d'avoir fait de Teissier « un gâteux boiteux et

(1) Paul Ginisty, « En souvenir de Becque », *Vient de Paraître*, 1924, p. 488.

(2) On prévoyait déjà avant la reprise l'insuffisance de l'interprétation. Becque écrivait à M. Paul Ginisty, directeur de l'Odéon : « Ce qui me tourmente et ce qui tourmente aussi mes amis, c'est ma distribution ». (*Œuvres Complètes*, VII, p. 196).

difforme » (1). Mlle Maufroy, qui jouait Blanche Vigneron, est accablée de reproches. Si Sarcey ne la trouve « que gentille » dans le rôle « où Mlle Reichenberg avait remporté l'un de ses triomphes les plus éclatants », et si un autre chroniqueur affirme que l'on peut, comme Mlle Maufroy, avoir le premier prix de comédie « sans savoir rien de rien », le franc critique de la *Presse* s'écrie que cette tentative de la faire débiter dans le rôle de Blanche est insensée (2). On épargne Albert Lambert, qui se distingua et qui fut beau, illuminé. Dans ce chœur des critiques fâchés et indignés, Emile Faguet trouva le mot juste : l'interprétation fut seulement honorable. Sarcey expliqua la raison principale de l'insuccès : le souvenir de grands sociétaires de la Comédie-Française était présent à l'esprit de tous. De son côté, le public accepta la pièce entière avec des applaudissements unanimes et soutenus. Il suivit « les péripiéties de l'inégalité » empoigné, dit le chroniqueur de *La Patrie*. La salle était si bien disposée que le lendemain, ou à peu près, la critique l'accusa de snobisme, de suivre la mode et eut l'air de lui reprocher le manque de horions et de rebuffades (3). Les vérités, les paradoxes, toutes les audaces passaient sans protestations. Rien, sinon quelques murmures à la fameuse controverse du troisième acte, qui mit l'étincelle aux poudres en 1882, à la Comédie-Française. « La scène où Mme de Saint-Genis traite Blanche de fille perdue, témoigne Sarcey, a passé comme une lettre à la poste ».

(1) *La Paix*, 4 novembre 1897.

(2) Pour les rapports entre Becque et cette malheureuse lauréate, voir le chapitre que nous avons consacré à la vie de Becque dans le premier volume de notre étude.

(3) *Le Monde Moderne*, décembre 1897.

« Comme une lettre à la poste, dans une boîte de bureau central », avait déjà dit avant lui un autre témoin, Camille Le Senne. M. Paul Ginisty a montré un coin des coulisses où la joie réunissait la troupe de l'Odéon et Becque vieilli :

... [Becque] s'excuse avec grâce, avec cette sorte de gentilhommérie qui était aussi en lui, de ne pas envoyer de fleurs aux comédiennes.

— Je n'ai pas le sou, fit-il, c'est une raison.

— Embrassez-nous alors, maître, lui dit Mylo d'Arcylle, qui, dans toute la fraîcheur de ses vingt ans, jouait le rôle de Marie (1).

Cette fois-ci non plus, malgré cet accueil favorable, la foule n'accourut point. M. Ginisty, après la vingtième représentation (2), ne voulait pas retirer la pièce de l'affiche. Alors Becque, renseigné sur les recettes, lui écrivit : « Ne continuez pas, mon cher ami, la partie est perdue ». Impatience d'un mortel qui ne comptait pas sur la gloire posthume !

Si la bataille des *Corbeaux* a été livrée et gagnée, en somme, en une soirée, le sort de la *Parisienne* a été plus long à se jouer et les mésaventures de ses premières et de ses reprises ont été par certains côtés bien plus compliquées. Deux ans après avoir donné les *Corbeaux*, presque jour pour jour, le 19 septembre 1884, la Comédie-Française refusa la pièce que son administrateur avait demandée à l'auteur. *La Parisienne* avait ravi tous

(1) *Vient de Paraître*, 1924.

(2) C'est le chiffre de trente qui est donné par M. Ginisty dans *Vient de Paraître*, mais le registre de l'Odéon, selon une notice accompagnant son article n'en porte que vingt. — *Les Annales des Théâtres et de la Musique* donnent 19 représentations en 1897 et 1 représentation en 1898 (17 mars).

les membres du Comité de Lecture, mais ceux-ci se divisèrent sur la question d'opportunité et, cependant que trois votaient pour, six se prononçaient contre la réception (1). Emile Perrin, embarrassé, proposa un ajournement que Becque ne voulut pas admettre (2). *La Parisienne* commença ainsi sa tournée à elle. Au Vaudeville, on lui préféra du Labiche. Plus heureuse que *Les Corbeaux*, elle s'imposa à la Renaissance où Fernand Samuel, de son vrai nom Adolphe Louveau, ancien artiste de l'Odéon, débutait comme directeur et cherchait un succès sûr. Comme ce théâtre n'avait pas une troupe stable, on recruta les artistes ailleurs, et la pièce entra en répétition sans tarder, au commencement de janvier 1885. Becque dirige les répétitions, aimable mais sévère. A la fin du mois il est inquiet. Il a l'air de vouloir porter sa pièce à Edouard Thierry pour le consulter. « Je vous apporterai mon manuscrit, lui écrit-il le 28 janvier. Je suis un peu tourmenté ». Cependant, Fernand Samuel veut donner *La Parisienne* le 7 février. Le 2, à 6 heures du soir, Becque décommande le rendez-vous que Thierry lui avait fixé. « Je suis le prisonnier, en attendant que je sois la victime, d'artistes insuffisants et d'un directeur dans l'embarras, qui veut passer samedi » (3). D'autre part, des bruits se mettent à courir autour

(1) M. Jean Robaglia, dans sa *Préface*, dit : « Le Comité de Lecture fit bloc contre *La Parisienne*. On conseilla discrètement à l'écrivain de porter sa pièce ailleurs. Seul, Coquelin avait plaidé pour sa réception ». — Nous nous en tenons aux renseignements si sûrs de M. J. Couët.

(2) Dans la lettre que Becque adressa au mois de juin 1890 à Jules Claretie, nous lisons : « Il y a plus. M. Perrin, d'accord sans doute avec ces Messieurs, m'avait proposé un ajournement que je n'étais pas en mesure d'accepter ».

(3) J. Couët, *Une exposition Henry Becque*, p. 10.

de cette pièce aussi. On se communique à l'oreille des détails « immoraux ». On s'attend à un « charivari » (1), à une bataille. La première eut lieu, comme le directeur le voulait, le samedi 7 février. Mlle Antonine, de la Porte-Saint-Martin; Bartel, des Folies Dramatiques, comme Du Mesnil, et Vois, du Vaudeville, créèrent les trois rôles principaux. Les inquiétudes étaient mal fondées. On refusa du monde. L'intérêt du public ne cessa point pendant les trois actes. « Le bruit des applaudissements a seul réjoui les oreilles de l'auteur », dit Henry Fouquier. « Un certain nombre de spectateurs ont crié : « C'est superbe ! » », dit A. Claveau dans *La Patrie*. Quelques coups de sifflets esquissés à la tombée du rideau se perdirent dans « la chaude salve d'applaudissements » (2) dont on salua le nom de Becque. Soit avec *Les Honnêtes Femmes*, soit avec *La Navette*, ou une autre pièce, on trouve *La Parisienne* au répertoire tous les jours jusqu'au 16 mars.

Au mois de décembre 1885, il y eut une sorte de reprise de la pièce au même théâtre. La presse fut même convoquée à nouveau. Accompagnée de la *Navette*, *La Parisienne* réapparut dans une distribution un peu différente. Bartel, qui avait joué le mari, est remplacé par un autre artiste, Bellot. Le public accepta la pièce encore plus facilement et y prit, comme dit Jules Lemaître, « quelque plaisir ». Le comique de la pièce déroutait toujours les spectateurs habitués à la rondeur labichienne et à l'esprit si peu mordant de Meilhac, mais ils en sentaient la force et se

(1) *La France*, 10 février 1885. — *Journal des Débats*, 8 février 1885.

(2) *La Justice*, 8 février 1885.

laissaient quand-même emporter par elle. Les mots de *La Parisienne* les secouaient — pour puiser encore dans le compte-rendu de Lemaître — « d'un rire où il y a de l'étonnement et un commencement de pensée ». Du 21 au 29 décembre, les deux pièces furent jouées devant des salles combles. *La Parisienne* resta ensuite sur l'affiche, avec d'autres pièces, jusqu'au 6 janvier.

La pièce eut en 1885 cinq matinées et quarante-neuf soirées; en 1886, elle fut donnée sept fois. Normalement, une vingtaine de représentations signifiaient alors un succès. Enfin, on pouvait dire qu'une pièce de Becque était quelque peu « courue ».

C'est Francisque Sarcey qui eut, à l'occasion de la première, l'idée de voir Réjane jouer Clotilde. « J'aurais voulu voir Mlle Réjane dans Clotilde », écrivait-il dans son feuilleton du *Temps*. L'idée fit son chemin. En mai 1888, Mme Aubernon de Nerville s'était entendue avec Réjane pour monter dans son salon la brillante comédie de Becque. Le courriériste théâtral du *Journal des Débats*, Le Corbeiller, un habitué du salon de Mme de Nerville et du Théâtre-Libre, s'en alla, le 7 mai, trouver M. André Antoine pour lui proposer de jouer Lafont. Le jeune directeur du Théâtre-Libre est effrayé; il ne se voit pas très bien à côté de la célèbre actrice et le milieu mondain lui est si étranger. Le Corbeiller, cependant, lui étale les avantages de se faire connaître dans le monde et lui rapporte la satisfaction avec laquelle Becque a approuvé son choix. Le 10 mai, la bonne Mme de Nerville, « toute ronde, fière de son salon », accueille avec bienveillance le jeune artiste. Réjane est là, qui traite M. Antoine avec une grâce

extrême, en camarade. Les rôles de Du Mesnil et de Simpson, ainsi que celui d'Adèle, sont distribués aux amateurs, aux célébrités des cercles fermés. Quatre jours après, la mise en répétition eut lieu au « siège social » du Théâtre-Libre (1). Becque assiste à chaque réunion. L'entrain et la verve de Réjane l'enchantent, mais il ne l'approuve pas toujours. Personnelle, supérieurement intelligente, l'interprète a sa conception à elle : « Je ne ferai pas ceci ! Je le dirai autrement ! ». « Dans la petite gêne qui suit, raconte M. Antoine, Becque a une façon charmante de lui prendre la taille et de faire avec elle un tour de valse qui boucle la discussion dans des rires et de spirituels enfantillages ». Sous l'œil perçant de Becque, M. Antoine ne se sent pas à son aise. Réjane, sous un prétexte exquis, le fait venir deux ou trois fois par semaine le matin, chez elle, rue Brémontier, et le fait travailler en lui inspirant le courage « par mille ruses ingénieuses et délicates ». « Il naît entre nous, note M. Antoine dans ses mémoires, une jolie amitié qui me fait le plus grand bien ». Un mois après le jour où Le Corbeiller était venu au Théâtre-Libre chercher un nouveau La-font pour Becque, le 7 juin 1888, après-midi, devant un public des plus lettrés et des plus élé-

(1) M. André Antoine, à qui nous empruntons ce détail sur *La Parisienne* dans le salon de Mme Aubernon de Nerville, a décrit ce siège dans « *Mes Souvenirs* » sur le Théâtre-Libre : « Comment avons-nous fait, Paz et moi, je n'en sais rien ; mais nous voici installés 96, rue Blanche, dans un grand atelier, avec un escalier indépendant au fond de la cour et un gentil salon-fumoir. Du reste, tout le monde s'y est mis ; on a recruté deux douzaines d'abonnés, donné des acomptes pour le loyer et le gaz. Paz, décidément admirable, a décroché un tapisserie qui a livré à crédit des divans, trois douzaines de chaises et des rideaux... »

gants, *La Parisienne* resplendit dans toute sa magnificence nuancée. « Je me suis senti dépaysé et pas fameux â côté de ma grande camarade », avouait l'ancien employé de la Compagnie du gaz. Mais tout le monde est satisfait. Le jeu de tous les interprètes est naturel, spontané. Jules Lemaître en est enchanté ! Réjane a été délicieuse. Elle n'était « peut-être bien pas assez petite bourgeoise paisible, pas assez inconsciente de son vice » ; elle était « trop spirituelle, trop nerveuse, trop « Réjane » enfin, mais c'est là un aimable défaut », disait le fin critique. Ce succès fut réel (1), et, depuis, on ne cessa de parler d'un chef-d'œuvre.

Les amis de Becque cherchaient à faire jouer la pièce par un autre théâtre. Henry Bauër avait même décidé les Variétés à la monter. Becque ne s'y opposait pas ; au contraire. Le 10 mars 1880 il accusait réception d'une lettre de Bauër et lui écrivait : « Je serai enchanté, cher ami, si les Variétés jouaient *la Parisienne* ; c'est ce que je désire et ce que j'attends ».

Depuis le *Baiser* de Banville, qui, du Théâtre Libre alla au Théâtre-Français, plusieurs pièces de la nouvelle école s'étaient acheminées vers les grandes scènes nationales. L'opinion publique se mit à réclamer l'entrée de la *Parisienne* à la Comédie-Française. *Les Honnêtes Femmes* s'y trouvaient bien à leur aise. Reçues par le successeur de Perrin, Kaemfen, imposées à Jules Claretie par

(1) Jules Lemaître en témoigne dans un de ses feuilletons consacrés à *La Parisienne*. « Je l'avais vu jouer il y a deux ans, écrit-il dans le *Journal des Débats* du 17 décembre 1890, dans un salon ami des lettres par Réjane, Antoine et de simples hommes du monde. Elle avait pleinement porté, et son succès n'avait nullement été, je vous assure, de politesse et de complaisance ».

Becque, que soutenait le Ministère de l'Instruction Publique (1), elles atteignaient à ce moment la soixantième représentation. N'était-ce pas le tour de la *Parisienne* ? Sarah Bernhardt et Coquelin aîné eurent l'idée de jouer cette pièce. Becque dévoilait lui-même ce secret avec des regrets que cette idée ne se réalisât pas. « C'eût été là, je l'avoue, une interprétation merveilleuse ». En tout cas, l'intérêt que lui portaient ces grands artistes ajoutait à la renommée de la pièce (2). Francisque Sarcey, impressionné par les avis de ses collègues qui l'avaient vu dans le salon de Mme de Nerville et peut-être en même temps, curieux d'essais et d'expériences, travaillait dans ce sens la Direction des Beaux Arts. Le monde littéraire où l'influence de Réjane rayonnait chercha à imposer une œuvre qu'elle lui fit aimer. Au moment où Becque ne s'y attendait pas, d'en haut, Léon Bourgeois, alors Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, et Gustave Larroumet, directeur des Beaux-Arts, avaient fait signe à Jules Claretie de « classer » *La Parisienne*. L'administrateur avait eu la même idée, que lui inspirait presque vingt ans de camaraderie avec Becque, son estime pour la droiture de l'homme et pour son œuvre, une tendance naturelle à obliger les autres. D'autre part, très exposé

(1) Dans ses *Souvenirs*, Becque a raconté que la reprise rencontra des difficultés du côté de Claretie. Celui-ci voulait passer d'autres pièces avant celle de Becque. Un article violent de l'auteur aggrava la question. Après l'intervention de Léon Ganderax, qui arrangea le conflit, la pièce fut mise en répétition au commencement d'octobre 1886. Becque dirigea tout seul les répétitions. Pour pousser la pièce, pour obliger Claretie à la jouer après la vingt-troisième représentation, il recourut à l'intervention de trois ministres des Beaux Arts : Spuller, Lockroy et Léon Bourgeois, qui se succédèrent en 1887, 1888 et 1889.

(2) *La Presse*, 12 novembre 1890.

au poste qu'il occupait, épié par les représentants de tous les clans, avec des relations très complexes, Claretie cherchait à ménager tous les partis. Becque, cependant, a cinquante-trois ans, il est à bout de patience, ses ressources sont insuffisantes et les démarches que lui ont coûtées les représentations des *Honnêtes Femmes* à la Comédie-Française l'ont impatienté, énervé, irrité; il ne croit plus à son ami de jadis, à « ce bête de Claretie ». Lorsque Léon Bourgeois, au commencement de mai 1890, affirma que l'administrateur de la Comédie-Française était acquis à la reprise de la *Parisienne*, il lui opposa son scepticisme : « Non, Monsieur le Ministre, non, n'essayez pas de couvrir M. Claretie, vous n'y réussirez pas. Je tiens M. Claretie pour le dernier des polissons ».

La polémique, même la querelle, éclata dès les premiers pourparlers pour la reprise. Claretie ne voulait pas avoir l'air de jouer la pièce par ordre. Il chargeait discrètement d'abord William Busnach et ensuite le sociétaire Prud'hon de décider Becque à entrer en rapports directs avec lui. Prud'hon apprenait à l'auteur que les sociétaires Got et Febvre se refusaient à violer l'usage et à admettre une pièce qui avait déjà été rejetée. Inquiet, Becque céda au moment où il fallait porter l'affaire devant le Comité de Lecture. L'entrevue eut lieu. Claretie promet tout, en faisant des réserves sur la date de la reprise. Bien que furieux contre l'administrateur qui n'a pas su empêcher Got et Febvre de provoquer « cette chicane si inutile », Becque lui écrit, quand-même, sur un ton amical, remettant presque le sort de la pièce entre ses mains : « Mon cher Claretie, je suis très préoccupé, vous le pensez bien, du sort de la *Parisienne*

et de la décision que le Comité va prendre. Je ne peux pas croire que les règlements de la Comédie se trouvent engagés dans une affaire qui a été de tous points exceptionnelle ». Il rappelle les faits du premier refus, déterminé par l'opportunité et non pas par la valeur même de la pièce; il rappelle le rôle de M. Perrin, « les dispositions actuelles » du public et le service que la Comédie-Française rendrait à une pièce qu'on déclare digne d'être classée. « Je vous serais bien obligé, mon cher Claretie, lui dit-il, de rappeler cette situation au Comité » (1). L'amour-propre de Claretie fut satisfait. Peu de jours après, le 25 juin, *La Parisienne* était recue par cinq voix contre deux. Le lendemain, Becque alla voir Claretie et le remercia « pour la forme » (2). « Voilà votre pièce ici, lui aurait dit ce dernier, je vous jouerai dans un an, j'ai des engagements jusque-là ». Becque se domine, laisse à peine échapper un mouvement qui parle pour lui, à quoi Claretie d'ajouter : « C'est sans doute Mlle Reichenberg que vous désirez avoir; elle n'est pas libre ». Perplexe, Becque s'en va, décidé à surveiller son ex-ami et ses engagements. Deux jours après, Claretie lui confirme la réception de la pièce par un mot officiel où l'amitié de jadis, les conventions froides et la diplomatie usuelle d'un directeur de théâtre se confondent adroitement. C'est par « mon cher Becque » que la lettre commence. Elle se branche sur celle que l'auteur écrivit à Claretie au sujet du premier refus : « Le Comité, considérant que, lorsque vous avez lu *La Parisienne* à la Comédie, il avait, comme votre lettre

(1) Archives de la Comédie-Française.

(2) *Souvenirs*, p. 51.

le rappelle, plutôt jugé la pièce au point de vue de son opportunité que de sa valeur intrinsèque, a consenti à traiter exceptionnellement une œuvre qui se trouvait dans un cas exceptionnel. C'est ce que je fais connaître dans le procès-verbal de réception que j'envoie au Ministère » Quelle souplesse pour contenter tout le monde et pour coordonner tous les sentiments amis et ennemis ! Immédiatement après ces lignes, une véritable menace : « Le Comité a donc reçu, à la majorité, *La Parisienne* pour la représenter quand nos engagements antérieurs le permettront ». Et Claretie se trahit lui-même en ajoutant : « Je vous ai dit, avant de poser la question au Comité, que ce ne pourrait être avant un certain temps » (1). Machiavéliquement, Claretie demandait à Becque de lui indiquer « par écrit » la distribution qu'il désirait « afin qu'il n'y ait pas sur ce point de difficulté possible ».

Becque sursaute. Il envoie à Claretie une lettre officielle où il lui accuse réception de celle du 28 juin, où il le prie de « remercier ces Messieurs du Comité » et où il envoie la distribution de sa pièce : Clotilde, Mlle Bartet; Adèle, Mlle Lynnès; Du Mesnil, M. de Féraudy; Lafont, Prud'hon; Simpson, M. Le Bargy. En même temps, le même jour, le 29 juin, il lui adressa une autre lettre, dans laquelle, abrité derrière les sympathies ministérielles, il disait son fait à l'ex-ami :

MON CHER CLARETIE,

Il est parfaitement vrai que vous m'avez parlé d'engagements antérieurs et que vous avez renvoyé la re-

(1) Archives de la Comédie-Française. La lettre est publiée par M. Gouët dans *Une Exposition Henry Becque*, p. 12.

présentation de ma pièce à une époque indéterminée. Je vous en donne acte.

Je ne crois plus du tout, je vous dirai, aux engagements des directeurs et je ne m'en soucie pas une minute. Ils ne les ont jamais, jamais observés avec moi.

On vous a dit que je comptais passer en octobre. De là la lettre que vous venez de m'écrire et la note qui a paru dans le *Temps*. Cette note m'a exaspéré, en me rappelant celle que vous aviez envoyée autrefois pour les *Honnêtes Femmes*.

Je dois vous dire, et si je vous avais rencontré jeudi vous le sauriez déjà, qu'il a été entendu au Ministère que ma pièce serait jouée aussitôt après avoir été reçue *et que je vous demanderais la première quinzaine d'octobre*.

J'ai rencontré enfin des hommes de cœur, révoltés de toutes les résistances, de toutes les injustices que je supporte depuis vingt ans et bien résolu, je crois, à y mettre un terme (1).

Du tac au tac, Claretie riposta, en touchant Becque d'un coup qui alla droit à sa dignité :

MON CHER BECQUE,

Si vous avez rencontré un homme de cœur, passant par-dessus les révoltes de sa loyauté — je cite votre lettre — c'est moi qui en toute cette affaire ai été pour vous ce que vous ne vous en douteriez même pas. Il n'a rien été entendu au Ministère et, si vous voulez être joué *par ordre* quand on vous a reçu *par estime littéraire*, agissez.

Il signait de la même façon que Becque : « Bien à vous ». Becque s'apaisa. Flatté par cette belle attestation : « On vous a reçu par estime littéraire », il sembla comprendre soudainement les difficultés d'un administrateur et il rendit — ou feignit de rendre — sa confiance à Claretie. « Mon

(1) *Journal des Débats*, 8 février 1925.

cher ami, lui répondit-il, vous m'avez mal lu et vous me citez mal ». Il met au point la phrase relative aux gens de cœur, que Claretie, en effet, avait mal citée, et lui déclare : « Je ne demande pas mieux que de vous croire, de reprendre avec vous nos bons rapports d'autrefois, et de vous devoir la reprise de *La Parisienne* si elle a lieu dans les premiers jours d'octobre avec la distribution que je vous ai envoyée. ».

Les amis quasi réconciliés se trouvent ensemble à une réception au Ministère de l'Instruction Publique. Mlle Bartet avait refusé de jouer Clotilde. « Il y aurait bien un moyen pour vous d'être joué tout de suite, dit Claretie à Becque. Ce serait de prendre Samary » (1). Becque, pour en finir, accepta. Le 2 juillet 1890, il envoyait un télégramme à son « cher ami », pour lui confirmer cette acceptation et pour le pousser à une rapide mise en répétition : « Il est bien entendu que je prends Samary et que vous me jouerez quand vous le pourrez. J'aime mieux pour votre gouverne que ma pièce passe tout de suite, en plein été, que d'être renvoyée à un second hiver ». La malchance s'en mêla. Jeanne Samary tomba malade. Embarras de l'auteur et de l'administrateur. Le premier attend avec anxiété, le second en profite pour passer d'autres pièces. Le 16 septembre,

(1) Un jour avant, M. Léon Bourgeois aurait dit à Claretie : « Je ne peux pas vous fixer une date précise pour *La Parisienne*, mais j'entends que M. Becque profite des avantages que nous avons voulu lui faire ». (*Souvenirs*, p. 53).

(2) Archives de la Comédie-Française. Les lettres échangées entre Becque et Claretie à ce moment furent partiellement publiées par M. Gouët dans *Une Exposition Henry Becque* et par Un vieux bibliophile dans le *Journal des Débats* du 8 février 1925. C'est à ces deux sources que nous puisons les citations de ces pages.

deux mois et demi après avoir accepté Samary, Becque demanda à Claretie de remplacer l'artiste malade. « Si douloureuse que soit la situation de Samary, je ne peux pas être reculé par le fait d'une comédienne que je n'ai acceptée que malgré moi, dont le choix était unanimement désapprouvé et qui ne jouera plus jamais ma pièce ». En effet, Gustave Larroumet et, surtout, Henry Bauër blâmaient Becque d'avoir accepté une artiste jeune, sans expérience, innocente (1). Claretie, trop attentif à l'intervention ministérielle et à l'influence des critiques, ses adversaires, joua l'embarrassé et se donna l'air de prendre le cas au tragique : « Je suis aussi et plus ennuyé que vous; mais Madame Samary étant dans un état dangereux et s'inquiétant du rôle qu'elle a étudié [!], je ne prendrai pas sur moi de lui causer cette peine qui peut être un péril, et vous voudrez bien notifier votre résolution à ceux qui la soignent et que son état alarme ». Le 17, Becque fixe un rendez-vous à Claretie pour le 18 et va voir Mlle Reichenberg. Sa « bien adorable interprète » n'était pas chez elle ou, plutôt, ne le reçut pas (2). Le 18, Jeanne Samary expira. « J'apprends à l'instant le malheur qui est arrivé; je ne viens pas vous voir aujourd'hui, bien entendu », écrivait Becque dans un « télégramme » à Claretie. Il paraît que, las de toute cette polémique et de tous ces pourparler, l'administrateur pensait enlever de l'ordre du jour *La Parisienne*, qui lui causait tant d'ennuis. Il conseilla à Mlle Reichenberg de se tenir à d'autres rôles et de ne pas prendre celui qui avait été confié pour ainsi dire à une débutante (3).

(1) *Souvenirs*, p. 53. — *Le Journal*, 13 mai 1899.

(2) *Souvenirs*, p. 54.

(3) Dès le commencement, la distribution des rôles est accompagnée d'incidents. « J'ai compris, écrit Becque à

Becque, allant consulter Sardou, se plaignit à lui. L'auteur de *Divorçons !* l'accueillit une fois de plus avec bonté et ne tarda pas à agir auprès de Jules Claretie, qui, à son tour, tint un autre langage à Mlle Reichenberg. Deux jours après la mort de Jeanne Samary, il annonça à Becque que l'artiste réputée jouerait *La Parisienne*. Content de voir Clotilde dans une grande artiste, Becque passa à Claretie un billet radieux : « Mon cher ami, je vous remercie bien vivement. C'est ce que j'avais toujours désiré et je n'ai jamais désiré autre chose ». Le 22 septembre, un lundi, à deux heures, l'auteur plus optimiste trouve l'administrateur résigné et froid. Ils prennent des dispositions pour la lecture et les répétitions de la pièce. Celles-ci furent pitoyables et se passèrent en bouderies, en échange de chiquenaudes, en désordre. Avec cela, Becque était vers cette époque souffrant (1). On devait représenter *La Parisienne* vers le 25 octobre (2), mais la mise en scène ne fut pas achevée. Avec *Le Dépit amoureux*, on l'annonça ensuite pour le samedi 8 novembre (3), mais elle fut encore remise.

Le mardi 11 novembre 1890, si impatiemment attendue et si laborieusement montée, *La Parisienne* alla au-devant du verdict : le public de la Co-

Claretie le 28 juin 1890, j'ai compris en vous voyant me demander ma distribution qu'elle donnait lieu déjà aux histoires. Je le savais du reste. C'est à Prud'hon *seul, seul, seul* que j'ai fait une promesse et vous voyez que je la tiens ». (*Journal des Débats*, 8 février 1925).

(1) Dans une lettre adressée à Henry Bauër le 25 octobre 1890, Becque écrivait : « Je suis très souffrant et j'ai bien de la peine à sortir. Je ne vais pas toujours à mes répétitions » (*Œuvres Complètes*, VII, p. 211).

(2) *Le Temps*, 23 octobre 1890.

(3) Georges Mathieu, « Théâtres », *L'Intransigeant*, 6 et 12 novembre 1890.

médie-Française devait la sacrer œuvre classique. La nombreuse assistance, composée d'une élite est digne de faire des envieux. Un prince de Danemark en rehausse l'éclat. Mais la salle cache ses sentiments. Il y a quelque chose de faux dans l'atmosphère. Un journal avait publié le soir même une interview où Becque se rendait hommage à lui-même en même temps qu'à Claretie : « L'administrateur actuel de la Comédie-Française, mon éminent confrère M. Claretie a bien voulu croire, lui aussi [comme la presse] que ma pièce n'était pas indigne de figurer parmi les tentatives littéraires modernes, ce dont je le remercie très sincèrement ». Becque ne fut jamais si pompeux, si mielleux. Ironie ou opportunisme ? Il ne se doute pas de tout ce qu'on trame. Caché derrière un pseudonyme : Objectif, un ami de ceux qui cherchaient à empêcher *La Parisienne* d'entrer à la Comédie-Française, un ami de Claretie probablement, le jour même de la première attaqua et le physique et le caractère de Becque, aussi bien que son théâtre. Objectif présenta l'auteur de la *Parisienne* en faisant une vraie caricature :

Coiffé un peu en arrière d'un chapeau de feutre haut de forme à bords plats, de taille moyenne, avec ses joues aux dures pommettes couperosées, ses traits saignants qui semblent avoir été griffés sur son visage, et la moustache courte et drue qui, comme celle d'un vieux tambour de Charlet, borde sa lèvre amère, quoique éternellement souriante, Henry Becque évoque aussitôt et tour à tour, au physique, le double personnage d'un prêtre défroqué, heureux de n'avoir plus à se raser, ou d'un huissier jovial sur le point d'opérer une bonne saisie depuis longtemps caressée. Cette impression ne s'évanouit pas, d'ailleurs, au son de sa parole.

Avec jésuitisme, on ajoutait que Becque devait « peut-être moins sa réputation *méritée* à la valeur très *réelle* de son œuvre *restreinte* qu'à l'éclat de ses chutes *contestées*, et surtout à l'infatigable opiniâtreté de ses doléances ». Arrêtez votre attention aux adjectifs que nous avons soulignés. Comme tout est machiavéliquement entrelacé et embrouillé ! Chose la plus étonnante, on prévoyait dans cet article que Becque ne serait pas satisfait de la reprise. C'est là que l'on trouve pour la première fois les mots que Sarcey lancera ouvertement un mois après, les mots sur « la double folie des grandeurs et de la persécution » dont Becque « était atteint littérairement ». (Sarcey dira même : littéralement). « Non, s'écriait Objectif, Becque ne sera pas satisfait, M. Claretie dût-il le traîner en triomphe sur les planches... » En lisant cette dernière phrase et en réfléchissant sur l'inspiration d'une autre non moins caractéristique qu'Objectif écrivait dans ce pamphlet : « Il [Becque] est arrivé en se plaignant », on pourrait signer avec conviction ce que l'on trouve dans les *Souvenirs d'un auteur dramatique* : « Claretie a deux journaux, le *Figaro* et le *Temps*, avec lesquels il communique et qu'il inonde de sa prose administrative ».

En tout cas, voilà les signes précurseurs de la soirée du 11 novembre 1890.

La première, la célèbre scène, qui donne la couleur et le ton à toute la pièce, ne porta pas. Prud'hon, que Becque trouvait impuissant déjà aux répétitions, prit le célèbre « Ouvrez ce secrétaire » sur un ton tremblant, avec un trémolo, que la *diction* et le jeu théâtral de Mlle Reichenberg cherchaient à égaler. Habités au répertoire,

les artistes récitent, déclament; ils jouent *bien* les personnages au lieu de les vivre ou de les créer psychologiquement. M. André Antoine, qui avait vu jouer Réjane et avait joué lui-même à ses côtés, dans une lettre adressée à Sarcey et que celui-ci inséra dans *Le Temps*, donne ainsi ses impressions : « Quand Mlle Reichenberg attaque la première scène de la *Parisienne* avec sa voix *d'actrice*, et que M. Prud'hon lui répond avec le timbre de Dorante, ils disent immédiatement *faux* la prose de Becque, et ils l'ont fait, l'autre soir, durant trois heures, sans se lasser » (1). De plus, le décor était trop vaste pour une pièce faite d'intimité, pour un intérieur bourgeois. « Et ce salon! écrivait M. Antoine. Est-ce une demeure de bourgeois aisés que cette vaste salle, haute comme celle du Louvre, froide, sans intimité, meublée en l'air, sans le moindre recoin où l'on sente, comme chez n'importe lequel de nous tous, l'endroit préféré où l'on bavarde et le fauteuil où l'on paresse, la besogne faite ? » (2). Dans *Le Télégraphe*, Camille Le Senne déclarait l'interprétation « toute sociétariale »; la conversation des personnages, il la juge « la diction savante du quatuor sociétarial ». Jules Lemaître, un des admirateurs de Réjane, lui aussi, sans oublier que Mlle Reichenberg était une des trois ou quatre meilleures comédiennes de ce temps, et que sa diction était impeccable, disait au sujet de sa Clotilde : « Mais, justement, j'aurais voulu ici une autre diction ». Prud'hon fut lourd, « déplorable de lourdeur ». M. de Féraudy, trop jeune, trop léger (3). L'ini-

(1) *Le Temps*, 24 novembre 1890.

(2) *Le Temps*, 24 novembre 1890.

(3) *L'Echo de Paris*, 13 novembre 1890. — *Le Moniteur Universel*, 17 novembre 1890.

pression générale était que les artistes, à qui les rôles ne convenaient point (1), massacraient une comédie sans le vouloir. Les chroniqueurs de la *Nouvelle Revue* et du *Siècle* la trouvaient « maladroitement jouée » et « inintelligemment interprétée ». Ceux du *Voltaire* et du *National* taxaient la représentation de médiocre. La *Revue des Deux Mondes* aussi trouvait la pièce « assez mal jouée ». Henri de La Pommeraye regrette que l'interprétation ne serve point les intérêts de l'auteur. A Claveau, dans *La Patrie*, accuse le jeu artificiel des sociétaires. Henry Fouquier se désespère devant le mouvement trop lent avec lequel la pièce se déroule sur la scène de la Comédie. Les fervents de l'école de Becque, ses continuateurs, ses disciples authentiques et faux, sont indignés devant la « honteuse interprétation ». Ils ne reculent pas devant les gros mots pour qualifier le jeu des artistes (2). Ils se rencontrent souvent avec les critiques qui mesurent leurs expressions. M. René Doumic, dans la *Causerie dramatique* habituelle, constate aussi que « l'interprétation a été détestable ». De l'ensemble, Jules Lemaître donne cette image vive et cu-

(1) *Gil Blas*, 13 novembre 1890.

(2) Dans *Art et critique*, Jean Jullien en fait un bilan où aucun euphémisme n'intervient. A voir Prud'hon, Lafont est « un idiot, pis que cela ». Entre les mains de M. de Féraudy, Adolphe Du Mesnil est « une ganache de l'opérette ». Et Mlle Reichenberg, qu'est-ce qu'elle fait de Clotilde ? « C'est tout ce que vous voudrez, excepté la parisienne; c'est une actrice qui prend des poses, fait des effets à la rampe et des clins d'yeux au public, une péronnelle déclamant sottement un rôle qui l'ennuie fort et sans se douter de ce qu'il contient ». — Sur ce dernier point, l'ardent directeur d'*Art et Critique* eut l'honneur d'être du même avis que l'éminent critique du *Moniteur Universel*, qui usait d'une formule polie : « Mlle Reichenberg ne donne aucune allure au rôle de Clotilde ».

rieuse : « Il faut dire que les excellents comédiens de la Maison de Molière ont joué la *Parisienne* d'une façon étrangement compassée, et aussi avec une sorte de timidité et comme s'ils demandaient grâce » (1). Toute la pièce a été faussée. Edouard Thierry, qui, à la Renaissance, avait vu *La Parisienne* plutôt comme « un agréable proverbe de salon », dit dans *Le Moniteur Universel* : « Je n'ai pas trouvé la même pièce ».

Le public accueillit la représentation froidement. Au lieu des « fusées d'hilarité » qui éclataient cinq ans auparavant dans la salle de la Renaissance, — « un silence de mort », disent les courriéristes. Un Monsieur de l'Orchestre, dans *Le Figaro*, avoua s'être ennuyé « ferme » (2). Les trois actes de la *Parisienne* « se déroulaient dans un atmosphère glaciale » (3).

« La *Parisienne* a été ce que nous appelons, dans notre argot, un four noir », formule familièrement et pittoresquement le critique du *Temps*. « Ma pièce tomba », dit Becque dans ses *Souvenirs*. Un communiqué d'allure officielle, voulant donner le ton à toute l'affaire, parut dans *Le Temps* du 13 novembre : « Cette curieuse représentation a été donnée devant une assistance des plus brillantes, qui a pu éprouver (il serait puéril de le nier), devant telle ou telle scène, tel ou tel mot, quelque étonnement, quelque surprise, mais qui n'a pas cessé un instant de montrer la plus sympathique courtoisie, pour l'auteur et les interprètes ». Devine qui peut si l'on voulait ainsi achever la *Parisienne* ou la relever.

(1) *Journal des Débats*, 17 novembre 1890.

(2) « *Théâtres* », 15 novembre 1890.

(3) M. René Doumic dans la *Revue Bleue* du 6 décembre 1890.

Par un de ces paradoxes fréquents dans le mouvement théâtral, le public alla voir cette comédie mal jouée, si louée et si vilipendée à la fois. Après un moment d'hésitation, Becque se décida à défendre son œuvre. Dans son idée, Sarcey et Claretie s'étaient associés pour la rendre impossible. Il entreprit une lutte contre l'un et contre l'autre. La quatrième représentation fut donnée devant une salle comble (1). Becque suit les recettes, il défend la pièce « pied à pied », « minute par minute », en écrivant à son « cher Claretie », en lui envoyant « jusqu'à trois télégrammes dans la même journée » (2). Jusqu'au vendredi 13 décembre, il y eut 13 représentations. Ce jour-là Becque écrit à l'administrateur : « Vous jugerez vous-même sur la recette de demain si vous devez m'annoncer pour vendredi et samedi ou pour samedi seulement ». Le lendemain, la 14^e représentation rapporta 3.365 francs. La Comédie afficha *La Parisienne* encore trois fois; les recettes commençaient à tomber. A la 17^e représentation, la recette était de 2.000 francs. *Les Honnêtes Femmes* continuèrent leur cours d'une façon prospère, mais *La Parisienne* descendit de l'affiche de la Comédie-Française la veille de Noël 1890, pour n'y plus reparaître pendant une vingtaine d'années.

Trois ans après la première représentation de

(1) La recette était de 4.980 francs. (*Souvenirs*, p. 60).

(2) Becque écrit à Octave Mirbeau : « Je ne peux pas entrer dans le détail. Sachez seulement que j'ai envoyé jusqu'à trois dépêches par jour à l'éminent académicien. Et je reste si gai qu'un jour je lui ai adressé ce distique en lui faisant croire qu'il était de Camille Doucet :

C'est avec ces recueils, laissez-moi vous l'apprendre,
Qu'on achève une pièce au lieu de la défendre.

Quelle misère !... » (*Œuvres Complètes*, VII, p. 221).

la *Parisienne* à la Comédie-Française, l'impression de la mauvaise interprétation subsistait plus vive même qu'autrefois. Le chroniqueur de *La Patrie* disait que ce « fut comme une exécution volontaire de la pièce de M. Becque ». Henry Bauër, que le temps n'avait pas apaisé, répétait le mot « de trahison manifeste ». Dans le *Moniteur Universel*, M. René Doumic évoquait la noire, la glaciale soirée : « On se souvient de l'interprétation déplorable par laquelle, voilà quelques années, la Comédie-Française a véritablement trahi l'œuvre de Becque ». Aussi quelle joie lorsqu'on apprit que Victorien Sardou avait consenti à ce que le fabuleux succès de *Madame Sans-Gêne* fût interrompu pour faire profiter Becque de l'offre des directeurs du Vaudeville qui assuraient quatre représentations de la *Parisienne* avec Réjane ! (1) L'insuccès que Becque essuya à la Comédie-Française navrait la grande artiste ; c'était pour elle comme « une affaire personnelle » (2). Elle désirait pour l'auteur une revanche éclatante. La première représentation eut lieu le 18 décembre 1893. Dans la salle, dans les coulisses, après la soirée, et, le lendemain, dans la critique, ce fut un véritable concert d'éloges, un contentement qui débordait. La jeune école jubilait. Jean Jullien exultait : « Il n'était pas possible à l'auteur de rêver interprétation plus irréprochable... Mme Réjane n'est plus la comédienne, elle est la femme même de la pièce, elle est Clotilde ». *Le Voltaire*, *Le Mot d'Ordre*, *Le Figaro*, *La Patrie* saluent le chef-d'œuvre d'ironie et d'observation mordantes, *La Parisienne* « merveilleusement interprétée », « ad-

(1) *Annales des Théâtres et de la Musique*, 1893, p. 235.

(2) J. Huret, *Loges et Coulisses*, p. 82.

mirablement jouée » ; ils saluent Réjane qui fut le personnage même de l'auteur, ainsi que M. H. Mayer, « le vrai Lafont ». Jules Lemaître, dans les *Annales politiques et littéraires*, appelle l'interprète « une Clotilde incomparable ». *Le Moniteur Universel* s'émerveille devant l'interprétation de tous les artistes. « C'est la perfection même et une perfection facile qui ne sent point sa maîtrise, encore moins sa pédanterie » (1). En 1893, la pièce est transfigurée, tant l'interprétation est magnifique (2).

Dix mois après cette reprise de *La Parisienne* par Réjane, c'est un entreprenant directeur de théâtre de province qui montera la pièce. M. L. Simon, directeur du Théâtre des Variétés à Marseille voulait donner une « première sensationnelle ». Il avait dans son théâtre une artiste intelligente et hardie, Mme Charlotte Reynard, qui s'attaqua au rôle difficile de Clotilde. M. Emile Fabre, très influent dans les milieux littéraires et artistiques de Marseille, encourageait le directeur ; il louait dans *Le Bavard*, journal marseillais, son courage et « la pensée purement artistique » dans laquelle il préparait la reprise d'une pièce que le public — au goût pervers par « la méprisable comédie d'intrigue » et par de « grandes

(1) Dans une lettre adressée à André Bernheim au mois de novembre 1890, Mme Réjane léguait le secret de son interprétation : « Je crois, moi, qu'il ne faut pas tant creuser Clotilde : il faut bien se pénétrer qu'on joue une bourgeoise ayant des instincts de fille et de fille inconsciente ; il faut y aller carrément, en étant avant tout très vraie ». (*Le Figaro*, 1 juin 1908).

(2) Le souvenir de cette représentation s'est maintenu longtemps. Dix ans après, dans *La Renaissance Latine*, M. Edmond Sée le notait : « ...Et puis, il y a la vraie Parisienne, la grande Clotilde, la Femme ! Celle-là, Réjane seule l'a comprise et rendue ».

machines audacieusement truquées » — n'appréciera pas à sa juste valeur. E. Vois, qui avait créé le personnage de Lafont à la Renaissance, avait été spécialement engagé non seulement pour remplir ce rôle mais aussi pour mettre en scène *La Parisienne* et pour aider ses camarades de Marseille. La presse signalait au public la comédie « si discutée d'Henry Becque » (*Le Bavard*), qui a soulevé « de si violentes polémiques et fut cause d'un conflit, qu'on n'a pas encore oublié, entre l'auteur et M. Sarcey ».

La *première* eut lieu le mercredi 31 octobre. La soirée commença par *Gringoire* de Banville. La salle est comble, « la grande partie composée de gens du monde », disent les journaux marseillais. Mme Charlotte Reynard joue Clotilde comme une parisienne « captivante, pleine de séduction et de vices ». Mais Vois avait accentué, « au point de le rendre tout à fait irritant, le côté ennuyeux » de Lafont (1). Le public de la première ne goûte pas la pièce. « Il a fallu tout le talent, le très

(1) Vois avait une conception simpliste du caractère de Lafont. Elle ne ressort pas seulement de la critique que les chroniqueurs lui avait adressée mais aussi d'une lettre qu'il écrivit au *Bavard* pour se défendre contre les reproches. « Si je faisais partie de la troupe des Variétés, disait-il dans cette lettre, je me serais incliné sans mot dire devant les critiques que ce pauvre Lafont m'a values, ayant toujours professé le respect le plus absolu pour le public et la presse. Mais j'ai abandonné le théâtre et n'ai joué la *Parisienne* qu'à la demande de Simon, qui m'a prié de monter la pièce, de faire répéter mes aimables camarades et de leur donner la réplique dans un rôle créé par moi, à Paris. Je me trouve à mon aise pour causer avec vous de cette curieuse *Parisienne* et surtout de ce brave Lafont qui vous a tous si particulièrement... ennuyés mercredi. » Et il expliquait combien il tenait à la vérité « avec laquelle Becque a voulu peindre les réalités ». La mission de Lafont, d'après l'avis de Vois, est d'être ennuyeux. Il ne se gênait même pas de dire que Lafont est « un raseur de la plus belle eau », et il y insistait à deux ou trois endroits de sa lettre.

grand talent, déployé par Mlle Charlotte Reynard... pour retenir le public jusqu'à la fin du spectacle », dit un chroniqueur. « Heureusement, disait Alphonse Feautrier, rédacteur du *Bavard*, qui exprimait l'opinion des spectateurs habitués aux « joyeuses comédies-vaudevilles de Labiche et Gondinet », heureusement, disait-il, nous avons été conviés, cette semaine, à des spectacles plus séduisants ». Mais une partie du public se passionna pour la pièce et pour son genre si différent de celui des « pièces à ficelles ». Le porte-parole de ces auditeurs fut P. Poirier, chroniqueur du *Journal de Marseille*, qui demandait au directeur du Théâtre des Variétés de donner d'autres représentations de la *Parisienne* (« car elle gagnait à être entendue plus d'une fois ») et, même, de monter les *Corbeaux*.

En effet, cinq jours après, *La Parisienne* fut jouée de nouveau. Le public moins prévenu que celui de la « première » accueillit la pièce fort bien. On la joua le lendemain. Avec d'autres pièces, avec le *Prince d'Aurec*, par exemple, elle obtint même un succès inattendu. Elle fut affichée le dimanche 11 novembre en matinée, et on la donna le lundi 12 et le mardi 13 novembre en soirée. Il y eut foule, d'après les témoignages de l'époque.

Mais c'est en 1895 que Marseille fit une fête à Becque et à sa *Parisienne*. Au mois de mars, Sarcy était allé faire au Théâtre des Variétés une conférence sur la « Nouvelle école théâtrale ». Il y alla sans se préparer, paraît-il. Alphonse Feautrier, grand défenseur des « joyeuses comédies-vaudevilles », dit lui-même que le conférencier ne fit qu'effleurer le sujet et que sa conférence fut

« un four ». (*Le Bavard*, 23 mars 1895). On invita Becque à donner une réplique. Il devait aller à Marseille déjà à la fin de 1894 (1). On l'attendit même jusqu'à mi-janvier 1895. Le Théâtre des Variétés se préparait à monter *La Navette* et *Les Honnêtes Femmes*. Une soirée solennelle devait être organisée en l'honneur de l'auteur. Mais Becque n'avait pas pu quitter Paris en ce moment (2). Au mois d'octobre les journaux marseillais annonçaient qu'il viendrait bientôt faire une conférence sur le « théâtre moderne et les jeunes auteurs », et qu'on donnerait *La Parisienne*.

Le départ de Becque pour Marseille coïncida avec celui de M. André Antoine. La soirée dont on parlait depuis si longtemps eut lieu le 27 novembre. Becque pensait se livrer à une charge complète contre l'ancienne école, surtout contre Dumas fils, et faire l'éloge du mouvement théâtre-libretiste. Mais une nouvelle arriva d'après laquelle Dumas fils, souffrant depuis quelque temps, était entré en agonie. Becque laissa inutilisées ses notes et parla moins des anciens auteurs que des jeunes. Il eut un succès incontestable. La presse était unanime à avouer qu'il avait tenu « sous le charme de sa parole, pendant trente minutes, un auditoire où les partisans du Théâtre-Libre coudoyaient les amateurs d'un répertoire moins moderne, celui de

(1) Le 12 décembre 1894, Becque écrit à Henry Bauër : « ...J'ai deux conférences à faire la semaine prochaine, et... je n'ai encore trouvé qu'un titre pour les deux. Ce n'est vraiment pas assez et nous chercherons le reste ensemble ». — *Le Bavard* de Marseille annonça le 17 janvier 1895 qu'il parlerait « de l'esthétique du théâtre nouveau ».

(2) *Le Bavard* du 19 janvier 1895 écrivit : « La soirée de gala qui devait avoir lieu lundi soir aux Variétés, en l'honneur de M. Henry Becque, a été renvoyée, M. Becque n'ayant pu quitter Paris ».

Dumas, d'Augier, voire même de Pailleron ». Cet auditoire applaudit ensuite aussi *La Parisienne*. C'est M. André Antoine qui jouait Lafont. Cet interprète à lui seul avait changé l'allure de la représentation. « D'une intensité de vie absolument remarquable », comme dit le chroniqueur du *Journal de Marseille*, M. Antoine créa un amant le plus intéressant du monde malgré son « côté ennuyeux ». Mme Reynard, auprès de son célèbre camarade de Paris, joua avec entrain et avec une intelligence pénétrante du personnage compliqué qu'est Clotilde Du Mesnil. Le mari fut interprété par un artiste discret et très doué, M. Myrtil, qui évita la banalité et resta dans un ton bien naturel. Le parterre applaudit. La pièce eut « la majorité de bravos ». On gageait qu'à la prochaine reprise elle aurait l'unanimité pour elle. Un banquet offert en l'honneur de Becque et de ses interprètes a clos cette fête (1).

(1) Becque pensait aller une seconde fois à Marseille pour faire une deuxième conférence au Théâtre des Variétés. « Je n'ai pas oublié, écrit-il à M. Auguste Rondel, croyez-le bien, l'aimable accueil que j'ai reçu à Marseille. Vous voulez bien me dire qu'on m'y entendrait une seconde fois avec plaisir. Si le Théâtre des Variétés pouvait me faire une place et organiser ma conférence pour la fin de ce mois ou le commencement de l'autre, je m'arrangerais à venir chez vous à la date qui me serait fixée » (*Œuvres Complètes*, VII, p. 215. La lettre doit être de 1898).

Il ne serait pas sans intérêt de faire un petit travail sur Henry Becque en province. Déjà vers 1886, *La Parisienne* était affichée au Théâtre de Nantes. La représentation devait avoir lieu dans la salle Graslin. Une troupe de passage comptait faire connaître aux Nantais la pièce de Becque un an après la première. « A l'heure indiquée pour le lever du rideau, dit A. Mailcailloz dans *Les Annales de la Société Académique de Nantes*, une vingtaine de personnes seulement garnissait les banquettes, si bien que l'impresario dut rembourser à ces rares amateurs le montant de leur place et se diriger, lui et sa troupe, vers quelque cité plus hospitalière » (Page 266).

Lorsque la *Parisienne* fut trahie par le jeu « sociétarial » en 1890, le rédacteur dramatique de la *Vie Parisienne*, Saint-Gère, écrivait : « M. Becque, qui en a appelé du jugement de la Renaissance au jugement du Français, en appellera peut-être encore une fois au Théâtre-Libre ». M. André Antoine, directeur de celui-ci, admirateur de Becque, qui a laissé La *Parisienne* errer d'une scène à l'autre, aurait certainement aimé une expérience nouvelle. « Mais, notait-il dans son journal le 15 décembre 1890, si jamais je deviens directeur de théâtre pour tout de bon, je suis bien sûr d'avoir un jour raison, avec le chef-d'œuvre de Becque ». Il songeait à une interprétation sincère, simple, humaine. Dans une longue lettre adressée à Sarcey pour démêler les causes de l'insuccès que La *Parisienne* subit à la Comédie-Française, il écrivait : « On ne doit pas jouer des œuvres observées (ou prétendues telles, si vous voulez) comme on interprète le répertoire, ou comme on réalise les comédies fantaisistes ». Le clairvoyant artiste doublé d'un directeur et d'un critique entendait qu'une œuvre *vraie* devrait être jouée *vrai*. Avec Becque lui-même, il a eu à ce sujet des entretiens curieux. Becque a rencontré en lui quelqu'un qui était plus que lui homme de théâtre.

Depuis, on n'a pas essayé, paraît-il, de donner du Becque. (Voir Etienne Destranges, *Le Théâtre à Nantes*, éd. J. Lessard, Nantes). En 1894, Nantes a réparé ce manque d'égards envers Becque. La Société Académique de Nantes et du département de la Loire Inférieure lui a consacré une séance et ses *Annales* ont publié une étude longue et approfondie sur le théâtre de Becque. — Mais, ailleurs, surtout plus tard, les pièces de Becque ont eu un sort meilleur. M. André Antoine, par exemple, dans ses tournées, a donné *La Parisienne* avec un grand succès moral et matériel, et ainsi il a souvent tiré Becque de la gêne et propagé son théâtre.

Comme l'auteur lui avouait que, lorsqu'il soumit la *Parisienne* au Comité de Lecture, il avait en vue Coquelin aîné pour le rôle de Lafont, M. Antoine opposa sa conception réaliste, anti sociétariale. Il n'approuva pas non plus l'idée de Becque de voir dans ce rôle Dupuis des Variétés (1). « C'est extraordinaire, marque M. Antoine dans son journal, comme un auteur dramatique de cette envergure peut se tromper sur ses interprétations. Je m'efforce de lui prouver que Lafont est un personnage qui ne doit pas être comique, mais faire simplement sourire, et je lui cite Vois, qui le créa à la Renaissance, et qui, jusqu'à présent, n'y a pas été remplacé ». Mais il ne parvenait pas à convaincre l'auteur qui avait connu l'éclat des interprétations par lesquelles s'étaient signalés les artistes de l'école théâtrale, les créateurs inlassables des personnages d'Augier, de Dumas et de Sardou. « Attardé au théâtre brillant de Dumas, écrit M. Antoine avec raison, il rêve, pour ses bonshommes si humains et parfois si douloureux comme l'amant de sa Clotilde, des acteurs en dehors, habiles à flatter le goût du public pour le théâtre aimable et léger » (2). Neuf ans après, M. Antoine, directeur de théâtre « pour tout de bon », entreprit au boulevard de Strasbourg, d'*humaniser* la *Parisienne*.

Becque vivait encore. Au commencement de

(1) Réjane voyait aussi très bien cet acteur comique dans le rôle de Lafont. Dans sa lettre de 1890, elle écrivait : « J'entends dire : il faudrait que la pièce fût jouée dans une fantaisie. Mais je suppose que Becque sauterait si on lui disait cela. Non, la vérité, la vérité ! Dupuis dans Betsy ! » Mais Réjane trouvait très justement qu'il fallait garder à la pièce le ton de la comédie réaliste, comme l'était *Monsieur Betsy* de Paul Alexis et O. Métenier. C'était probablement l'idée de Becque, lorsqu'il mettait en avant le nom de Dupuis.

(2) « *Mes Souvenirs* » sur le *Théâtre-Libre*, p. 196.

1899, M. Antoine commença les préparatifs. Le 26 janvier, on jouait *L'Avenir* de G. Ancey. Mme Suzanne Devoyod, actuellement sociétaire de la Comédie-Française, y débutait avec succès. Becque la remarqua et la demanda à Antoine pour Clotilde. Au mois de février Becque fait travailler la débutante encore tremblante. « Quelles magnifiques leçons il me donna ! », s'est-elle rappelé vingt-cinq ans après (1). Comme testament, Becque lui confie l'explication définitive de sa comédie. Ce n'est plus une pièce spirituelle qu'il a écrite pour montrer aux gens qu'« on » n'est pas plus bête que les autres. C'est de la psychologie. C'est au fond un drame. « *La Parisienne*, disait-il à Mme Devoyod, est un drame, un drame qui se joue dans les cœurs, dans les cerveaux. Si vous le jouez, ne faites pas rire : vous me trahirez ! Oubliez, et faites oublier que j'ai peut-être mis de l'esprit dans mon texte ». C'est une autre artiste, Mlle Antoinette Legat qui créera Clotilde au Théâtre Antoine le 19 avril 1899; Mme Devoyod, trop timide, ne reprendra le rôle qu'en octobre. M. Antoine réalise son vœu; il a raison avec *La Parisienne*. Du 22 avril à la fin de décembre 1899, il la joue 59 fois (2). Le 22 septembre 1902, on célèbre la

(1) *Vient de Paraître*, 1925, p. 483.

(2) Ce qui est curieux, ni la publicité ni la critique n'aidaient M. Antoine à imposer la pièce. La publicité faite à la reprise est nulle. La critique loue M. Antoine qui « a composé avec beaucoup de soin » le personnage « si bien dessiné de l'amant » et qui « lui donne le relief voulu »; elle — et encore pas toute entière — remarque l'intelligence « que Mlle A. Legat montre du personnage interprété » (Henry Fouquier dans *Le Figaro* du 23 avril 1899), mais ne signale point cette reprise d'une façon plus frappante. De plus, bien que les meilleures intentions l'animent, elle conteste le mérite de M. Antoine et accuse le directeur d'avoir mal préparé cette reprise réparatrice. Le fervent M. Ed-

centième représentation. M. Antoine interprète lui-même Lafont et dirige tous les autres. Jusqu'à 1906, la pièce réapparaît sur l'affiche (1). Mlle Jeanne Rolly avait hérité du rôle en 1904. Le 25 avril 1907, c'est l'Odéon, où M. Antoine avait passé, qui reprit la pièce. M. Lucien Descaves présenta l'œuvre et son auteur à un public enthousiasmé (2). Le 1^{er} juin 1908, au gala qui fut organisé à l'occasion de l'inauguration de la statue de Becque, l'Odéon connut un de ses grands jours : on applaudissait Réjane dans Clotilde. La salle était comble (3). « Etudiants, petite bourgeoisie, professeurs, littérateurs, gens du monde et aussi, on le constatait avec plaisir, quelques ouvriers » (4) poussaient de longs « bravos » et rappelaient les artistes.

Six mois après ce gala, la Comédie-Française répétait activement *La Parisienne*. Avait-elle des remords ? Voulait-elle se laver de l'échec qu'on attribuait sans cesse à ses sociétaires ? Jules Cla-

mond Sée le prend à partie sans ménagements. Il écrit dans *La Presse* : « Entre cinq ou six pièces inédites, hâtivement, sans éclat, à la bonne franquette, M. Antoine a monté *la Parisienne* d'Henry Becque, qui méritait plus de soins ». Si la pièce, malgré « la faiblesse de jeu de Mlle Legat », a obtenu « un vrai triomphe », c'est parce qu'elle « n'a pas bougé », dit M. Sée. Cependant, le public a fait un accueil spontané à l'œuvre de Becque. M. André Antoine, du reste, a su également combiner le spectacle avec habileté en donnant *La Parisienne* avec *Sœur Philomène*, *Julien n'est pas un ingrat*, *Les Fenêtres*, et, surtout, les *Gaîtés de l'Escadron* de M. G. Courteline. Avec cette dernière pièce, *La Parisienne* tint l'affiche du 20 mai au 9 juin, par exemple, et du 20 octobre au 9 novembre tous les soirs. M. Antoine réunit plus tard dans la même soirée *La Parisienne* et *Blanchette* de M. E. Brieux (au mois de décembre 1899).

(1) En 1900, 16 fois ; en 1901, 8 ; en 1902, 24 ; en 1903, 7 ; en 1904, 11 ; en 1905, 10 ; en 1906, 4.

(2) Nous trouvons la trace de 4 représentations. (D'après les *Annales des Théâtres et de la Musique*).

(3) La recette dépassait 5.000 francs.

(4) *Le Figaro*, 2 juin 1908.

retie administrait encore le théâtre. Après la dix-septième représentation de la *Parisienne* en 1890, il n'essaya pas de pousser la pièce. Certes, la distribution ne l'encourageait pas, bien que les interprètes eussent modifié leur jeu après deux ou trois représentations. La série d'articles que Becque écrivit quelque temps après la reprise de 1890 aurait tué non pas seulement son enthousiasme mais même son éclectisme. Becque se rua sur son ex-ami avec impétuosité; il le démolissait dans ses chroniques vigoureuses, qui lui imprimaient comme des stigmates. Les derniers étais du pont qui les unissait furent brûlés au moment où Becque consigna ses articles dans les *Souvenirs d'un auteur dramatique*, en 1895. *Les Honnêtes Femmes* ne virent plus, de la vie de Claretie, l'affiche de la Comédie-Française (1). *La Parisienne* était fêtée ailleurs. Jules Claretie mit quinze ans pour oublier la querelle. D'un caractère tout différent de celui de Becque, homme du peuple qui oublia souvent ses origines lorsqu'il devint mondain et haut fonctionnaire, il cherchait à garder dans toutes ses relations la pose sinon l'attitude d'un parfait gentleman. Envers Becque qui, dans sa mondanité involontaire resta plébéien, il pratiquait la diplomatie pour sauver les apparences. Il ne s'en est pas départi même après la mort de Becque. Avec le temps, entraient un peu plus avant dans son cœur la vraie générosité et le pardon pour celui qu'il sentait élu de la nature, des dieux. Pour le monde (2) et pour lui-même, il

(1) Ce qui est curieux, en pleine guerre, en 1916, sous l'administration de M. Emile Fabre, la pièce reparut avec cinq représentations. En 1923, elle en a eu dix-huit, en 1924, cinq, et en 1925, trois.

(2) Déjà en 1904, les becquistes le réclamaient sur l'air

passa sur toutes les rudesses de Becque, sur ses injures mêmes, et c'est sous son administration que *La Parisienne* fut reprise le 18 janvier 1909.

La distribution réussit pleinement. Mme Berthe Cerny, M. Féraudy et M. Mayer mirent dans la création des personnages toute leur vive et profonde intelligence et toute une pénétrante compréhension des éléments psychologiques si importants dans la pièce. Le public vint nombreux assister à un « acte de justice, de bon goût et de réparation envers la mémoire d'Henry Becque » (1). De M. Adolphe Brisson, qui se délectait d'une interprétation intelligente et souple, jusqu'à M. E. Mas, qui s'émerveillait devant une représentation de « magnifique ampleur », toute la critique présente applaudissait. On joua la pièce avec vérité et psychologie. Chaque scène porta. Le public accourut aux spectacles suivants. Trente-trois représentations cette année-là rangeaient solidement *La Parisienne* parmi les pièces classiques.

Avec régularité, elle apparut tous les ans : en 1910, six fois; en 1911, trois fois; en 1912, sept fois; en 1913, cinq fois; en 1914, six fois. La grande guerre n'interrompit cette marche que temporairement. Aussitôt après l'armistice, le 2 décembre 1918, la Comédie reprit la pièce de Becque. Vers 1890, Claretie disait à Becque « qu'un de ses grands confrères [de ce dernier] l'avait menacé [lui, Cla-

des lampions : « *La Parisienne ! La Parisienne !* » Adrien Bernheim, dans ses chroniques, demandait à Jules Claretie d'oublier les attaques dont « l'auteur de *La Parisienne* le cribla jadis ». — A l'occasion de l'inauguration du monument de Becque en 1908, Max Heller demanda dans le *Mo. de Illustré* « que la Comédie-Française reprît *La Parisienne* ».

(1) M. Paul Souday dans *L'Eclair* du 20 janvier 1909.

retie] de retirer son répertoire du Théâtre-Français » s'il faisait entrer *La Parisienne*. Vérité ou prétexte, l'administrateur était fort aise de s'en emparer et de pouvoir hésiter à reprendre la comédie « immorale ». En 1918, toute une société menaçait M. Emile Fabre de faire une démonstration s'il reprenait l'infâme *Parisienne*. M. Fabre passa outre le plus sereinement du monde. La soirée se passa dans le calme. La salle était bondée. Un mouvement de vive satisfaction esthétique accompagna la très fine et très adroite première scène. Le public suivit les actes très attentivement pour n'en pas perdre un seul mot. Très souvent, à l'orchestre, dans les loges, aux galeries, on approuvait manifestement, une expression d'admiration se lisait sur les visages, de temps en temps des rires discrets mais intenses et de tout cœur. Pendant les actes, pas un seul applaudissement frénétique, mais après chaque rideau, des bravos, des rappels. Les mots « monstrueux » faisaient sourire philosophiquement. Tout fut parfait. Mlle Roseraie, une jeune artiste, lauréate du Conservatoire, belle et intelligente, joue Adèle, la malicieuse bonne de Clotilde : une vraie création. Simpson est interprété avec élégance et d'une manière savante par le très beau M. Roger Gaillard. Ce mois-là, on joue la pièce quatre fois. En 1919, il y eut onze représentations. Nous en avons vu cinq ou six, et toujours nous avons trouvé la même atmosphère sympathique. Le 17 novembre 1919, un lundi, le jour où l'on attendait fiévreusement le résultat des élections, après *Esope* de Banville, *La Parisienne* est cordialement fêtée par une foule d'amateurs, de littérateurs, d'artistes, d'initiés et aussi d'élèves du Conservatoire qui

sont venus pour apprendre des morceaux qu'ils présenteront au concours. L'année suivante, on joua la pièce sept fois. Le 18 mars 1920, nous sommes allé suivre et vérifier les impressions que *La Parisienne* produisait sur les spectateurs. Le comique retenu mais profond passait la rampe. Les quatre représentations de 1920 trouvèrent le même chaud accueil. Le 8 août 1921, le critique du *Temps* écrit : « Avant *Circé*, nous avons écouté *La Parisienne*... Les auditeurs, assez nombreux, applaudissaient de tout cœur aux bons endroits de l'illustre comédie, dont l'âpre ironie les amuse et les touche maintenant à l'égal de la verve molièresque ». Il en est ainsi jusqu'au jour où ces lignes vont à l'impression. Depuis 1922 jusqu'à la fin de 1925, on note encore vingt représentations. En 40 ans, de 1885 à 1925, *La Parisienne* a compté 350 représentations.

C'est aussi après la mort de Becque que les *Corbeaux* prirent la place qui leur était due. En 1908, au gala de l'inauguration du monument de Becque, on en avait monté le deuxième acte. On eut l'impression d'une pièce entière, la branche de vie y est donnée, choisie et coupée avec soin. On applaudissait. En 1910, M. André Antoine inaugura le travail pour une consécration définitive de cette pièce. Pieusement, le directeur et les artistes de l'Odéon préparèrent la reprise. C'est le samedi 4 juin 1910, à la fin de la saison théâtrale, qu'elle eut lieu. C'était la dernière « matinée-conférence » de l'année 1909-1910. Charles Martel fit devant la pièce une conférence sur « le Réalisme au théâtre » (1). La

(1) Charles Martel, dans *Le Dix-neuvième Siècle* écrivit en 1885 au sujet de *La Parisienne* : « Une saynète terrible, faite pour être jouée dans les salons d'hommes fatigués des travaux de toute sorte. » Comme tant d'autres, il avait, en 1910, changé d'opinion.

presse parla très peu de cette représentation : à peine deux ou trois journaux en donnèrent des nouvelles. Mais le public accueillit la pièce avec enthousiasme. M. Roll, chroniqueur averti de *Comœdia* y vit la consécration des *Corbeaux* par le grand public. Il écrivait le lendemain de la reprise : « On a crié de joie, on a rappelé, trépigné, jeté des fleurs... D'hier seulement, le chef-d'œuvre est consacré par la foule ».

Trois représentations données avant la clôture annuelle avaient éveillé l'intérêt. A la réouverture de l'Odéon, le 26 septembre 1910, sur la rive gauche, une nouvelle série de représentations attira du monde. Sans l'éclat de critiques élogieuses, sans bruit, la pièce marche, rapporte de l'argent. Patiemment, avec foi, l'Odéon rend les *Corbeaux* familiers au public (1). Aisément, sans heurts, ils s'imposent. Un soir, une grève d'électriciens éclate. Les *Corbeaux* sont joués à la lueur des chandelles. Le public nombreux reste jusqu'à la fin; pas un seul spectateur ne demande le remboursement de son billet. Les dimanches, en matinée, la salle est fiévreuse d'émotion et d'admiration; le rideau, aux battements des mains, s'abaisse et se relève, dit un témoin. Le bruit des applaudissements arrive jusqu'au cabinet directorial de M. Antoine. « Ecoutez-les, dit-il à un de ses visiteurs, ils [les spectateurs] ont enfin senti passer quelque chose » (2).

(1) On trouve les *Corbeaux* sur l'affiche du 26 au 30 septembre et du 2 au 13 octobre 1910. Au mois de janvier 1911, on en trouve encore deux représentations. La série se prolonge jusqu'en 1912. Le 23 septembre 1913, l'Odéon reprit la pièce et la joua par intermittence jusqu'en 1914. — Au mois de mars 1914, l'Université populaire du faubourg Saint-Antoine organisa une représentation des *Corbeaux* au Théâtre de Belleville.

(2) Jean Robaglia, *Préface Œuvres Complètes*, I, p. 82.

tardive réparation ». Quarante-trois ans après la bataille des *Corbeaux*, il y eut au Théâtre-Français une apothéose des *Corbeaux* belle, ample, vengeresse (1).

L'estampe pimpante du premier acte, l'eau-forte de la dernière scène du même acte, la fresque désolée des trois autres actes se sont déroulées aux cris de : « C'est beau ! », « C'est beau comme de la tragédie ! » Si certains critiques, notamment M. Antoine, cet éternel mécontent, cet amateur de l'art scénique toujours plus parfait, accusent l'interprétation d'être « en dehors », « pour l'effet extérieur », sans cette intimité humaine qui caractérise les personnages de Becque, la plupart parmi eux la trouve hors pair et tout à l'honneur de la Comédie-Française. Les spectateurs se rangent du côté de ces derniers. Ils donnent volontiers dans les pièges des artistes qui stylisent leurs rôles avec de l'art raisonné aussi bien qu'avec une sincérité spontanée (2). On comprend, on sent, on approuve Becque. Chaque réplique porte, passe dans la salle. « Pas un mot qui ait jeté un froid, pas une intention de l'auteur qui n'ait passé la rampe pour faire balle et rebondir » (3). Nous avons vu sortir de nombreux mouchoirs pour essuyer des yeux mouillés. Les cœurs durcis pen-

(1) Voir dans le premier volume de notre ouvrage la partie sur *La Gloire posthume*.

(2) Voici les noms des artistes qui ont, ce soir-là, interprété les *Corbeaux* : MM. Jacques Fenoux (Bourdon), Siblot (Vigneron), Croué (Lefort), Léon Bernard (Teissier), Charles Granval (Merckens), Dorival (Dupuis), Albert Reyval (Un médecin), Pierre Breton (Gaston), Ledoux (Auguste); Mmes Suzanne Devoyod (Madame Vigneron), Berthe Bovy (Marie), Calixte Guintini (Judith), Marie Bell (Blanche), Catherine Fonteney (Mme de Saint-Genis), Andrée de Chauveron (Rosalie).

(3) *Mercur de France*, 1925, p. 471.



LE TOMBEAU D'HENRY BECQUE
AU CIMETIÈRE DU PÈRE-LACHAISE

dant la guerre par tant de douleurs et qui ont pleuré toutes leurs larmes, en trouvent encore pour compatir au sort des Vigneron. Nous avons entendu les sanglots de plus d'un spectateur. Remuée jusqu'aux entrailles, comme par les Anciens, la salle entière acclame le nom de Becque.

Tout cet émoi fut supporté comme un sentiment esthétique. On n'était pas loin de ressentir une douleur quasi physique, mais on n'arriva pas jusqu'à l'irritation nerveuse. La souffrance de cette humanité malheureuse et opprimée, le public la faisait sienne, la vivait, mais son émotion était sans cesse tempérée par la stylisation, par l'art des interprètes. D'accord avec l'auteur, les artistes étaient maîtres des impressions des spectateurs. Les costumes étaient aussi pour quelque chose dans cette organisation de l'émoi. La reconstitution des vêtements de l'époque mettait une dose de ces « c'est du théâtre » ou « c'est de la littérature » qui empêchent le spectateur ou le lecteur d'identifier trop la réalité avec la peinture et qui l'aident à ne pas se désespérer à outrance.

Cette reconstitution souleva des commentaires. Les uns blâmaient la peur des organisateurs d'aborder le public en contemporains; d'autres se déclaraient partisans du cadre ancien. La controverse est intéressante. « La pièce est meublée et habillée au goût de 1880, dit *La Revue Hebdomadaire*. Excellente mesure qui, sans vieillir l'œuvre, la situe dans la longue suite de nos grands monuments dramatiques ». M. André Billy a été content de voir une mise en scène dont l'idée lui était venue même avant la reprise : « ... Je craignais que certains traits ne parussent dater un

peu, et je me disais que le seul moyen de faire accepter la pièce en bloc serait de la jouer dans les costumes et le mobilier de l'époque, comme du Molière et du Beaumarchais. Aussi ai-je été bien content quand j'ai vu le rideau se lever sur des canapés à capitons, des poufs à franges, des guéridons de faux Boulle, et surtout sur des robes à tournures, des coiffures plates, des tailles de guêpes et de délicieux petits chapeaux plantés sur le devant de la tête, sans oublier le mantelet tombant en pointe sur la tournure, ni le manchon de forme cylindrique qui bat le drapé de la jupe, accroché au cou par une cordelière ». Le chroniqueur de *Comœdia* jugeait que ces images animées d'Alfred Stevens, le célèbre peintre de la Parisienne sous le Second Empire, aèrent et allègent le sombre ouvrage de Becque, mais il ajoutait que l'on pouvait très justement objecter que la pièce n'avait pas besoin de ces costumes. « Ni son observation, ni le dialogue, dit-il, n'ont vieilli et les traits — coups de sonde effrayants dans l'hypocrisie humaine — plongent aux mêmes abîmes ».

Un autre son de cloche dans *La Nouvelle Revue* : M. Henri Austruy souligne la contradiction entre les traits éternels que l'œuvre a fixés et le cachet local, éphémère, momentané que la reconstitution lui donne (1). M. René Doumic, dans la *Revue des Deux Mondes*, désapprouvait nettement la fâcheuse

(1) « La Comédie-Française, écrit M. Austruy, a eu l'idée de reconstituer la pièce dans ses décors et ses costumes de 1882. Ce spectacle, en tous points d'ailleurs admirablement réussi, a, certes, un grand mérite, et il convient de louer l'effort qu'il a fallu pour le réaliser. Cependant, si les *Corbeaux* sont une œuvre « vraie en soi » et non un fait divers, un accident, pourquoi les cantonner dans une mise en scène de l'« époque » ? Qu'ajoutent, à la vérité des personnages les modes des alentours de 1880 ? Les spectateurs qui, eux, se parent

expérience. Ces modes passées, à son avis, ne conviennent pas aux *Corbeaux*. « Elles distraient, elles amusent, et c'est sans doute l'effet qu'on cherche, écrit M. Doumic. C'est fausser le caractère d'une œuvre sur laquelle le temps n'a pas mordu ».

Toujours est-il que le public d'après guerre se pressa assez nombreux pour voir la pièce dont l'histoire glorieuse commença il y a un demi siècle. En dix mois, surchargés de spectacles nouveaux, dans cette orgie de la vie théâtrale où l'industrie spéculative étouffe l'art vrai et pur, *Les Corbeaux* eurent vingt-cinq représentations. C'était une façon très enviable de s'inscrire de nouveau et pour toujours au répertoire de la Comédie-Française.

Ainsi, chaque première, chaque reprise des pièces d'Henry Becque se passaient dans des conditions très particulières; elles provoquaient du fracas dans les couloirs et dans les coulisses des théâtres, elles amenaient une vague de polémiques et une atmosphère de combats. Chaque spectacle était un évènement. Les directeurs qui, la conscience troublée, hésitent à refuser ou à recevoir une pièce, les spectateurs qui bondissent de leur fauteuil ou de leur banquette pour applaudir ou pour siffler, des « fours noirs » qui sont des triomphes, des victoires qu'on n'a pas prévues, tout est de connivence pour marquer ces premières et ces reprises d'un signe exceptionnel. Elles ne laissent ni la pensée ni le cœur dans

des modes de 1925, se trouvent éloignés de la scène « reconstituée ». Personnages et public se fussent trouvés plus proches l'un de l'autre, habillés de la même façon et plus apparemment accordés au même diapason. Le sacrifice de Marie est un sacrifice humain, et si Mlle Bovy n'avait pas été affublée d'une robe à tournure, en aurait-elle été moins touchante ? »

l'indifférence; elles sont, dans la vie théâtrale, autant d'épisodes très remarquables, qui, à eux seuls, forment un mouvement dramatique de grande allure.

CHAPITRE II

HENRY BECQUE ET LA CRITIQUE

A ses débuts, Becque est un obligé de la critique. Elle fonde des espérances sur lui. Premiers désaccords. On frappe Becque pour atteindre le naturalisme. Les naturalistes sont enthousiastes des *Corbeaux*. Les neutres, surtout Louis Ganderax, dans la *Revue des Deux Mondes*, prennent parti pour Becque. Sarcey suit attentivement les représentations des *Corbeaux*. — La critique à l'occasion de la *Parisienne* s'occupe surtout du système dramatique de Becque; elle s'oriente vers l'admiration. Sarcey, après une boutade, se dit enchanté de la *Parisienne* et demande son entrée à la Comédie-Française. — Excepté Lemaître, la critique est très élogieuse à l'égard de *Michel Pauper* repris en 1886. En 1888, Lemaître explique et commente *La Parisienne* d'une façon ingénieuse. — Becque prend la défense des jeunes. On moleste la *Parisienne* reprise à la Comédie-Française en visant le Théâtre-Libre. Francisque Sarcey change d'avis, se contredit et s'attaque à Becque et à ses admirateurs. — La violente riposte de Becque. Il exècre Sarcey. Sa campagne, élargie, s'attaque à la critique en général. La polémique vaut à Becque une renommée d'homme haineux et féroce. On confond l'auteur avec le polémiste et on l'accuse, ainsi que son théâtre, de haine. — Vers 1897, la compréhension de la critique grandit. En 1899, des études approfondies commencent à être consacrées à Becque. Les louanges plus objectives. Une note nouvelle de sensibilité apportée par Alfred Capus. Les becquistes, assoupis en 1920, provoquent en 1923, par leur susceptibilité, un malentendu sur la Sorbonne et son estime pour Becque. — La mise au point s'achève vers 1924. La critique se réconcilie définitivement avec l'œuvre de Becque; elle le sacre classique (M. René Doumic). Le nom de Becque hante la critique, elle prend son œuvre comme mesure; un demi-siècle après ses premiers rapports avec Becque, elle devient sa débitrice.

I

La critique ignorait Henry Becque au moment où son *Sardanapale* apparut au Théâtre-Lyrique. En 1867, il était complètement inconnu. Emile Cardon, dans *Le Figaro*, et Gustave Chadeuil, dans *Le Siècle*, l'appellent « M. Beck ». Pour *La Patrie*, il est « M. de Becque ». S'ils ont à subir quelques reproches, les vers de Becque n'attirent pas de foudres, et Albert de Lasalle, constatant l'accueil chaud qu'on fit au *Sardanapale* le premier soir, écrit : « Le drame se noue aussi bien dans la musique que dans les paroles » (1). A leur première rencontre, Becque et la critique sont en somme contents l'un de l'autre.

Un an plus tard, en 1868, la critique prend la cause de Becque entre ses mains. Si le *Journal des Débats* ne consacre pas de chronique à *L'Enfant Prodigue*, la pièce a les honneurs des autres critiques et plus d'un parmi eux désigne l'auteur comme un homme de théâtre. *Le Figaro* parle de naïveté, de puérilité même, met *L'Enfant Prodigue* au rang des pochades, mais reconnaît la fraîcheur d'esprit qui « a su rajeunir » un sujet fait mille et mille fois. Le chroniqueur hésite dans son appréciation, il rapproche Becque plutôt des purs vaudevillistes. « Evidemment, dit-il, ce jeune au-

(1) C'est J.-J. Weiss qui sera ravi en 1885 des vers que Becque trouva pour son livret. (« Le vers y est aisé et doré »).

teur malgré tous les défauts de son premier ouvrage, a un avenir dans nos théâtres de vaudeville ». « M. Henry Becque, ajoute-t-il, tiendra certainement tôt ou tard le haut du pavé dans nos théâtres excentriques, où il y a d'ailleurs un place à prendre, celle de Lambert-Thiboust ». Ce fut aussi à peu près l'opinion du *Siècle* : « Un nouvel auteur qui nous semble promettre un successeur à M. Paul de Kock » (1). Francisque Sarcey était ravi de voir avec quelle joie d'écrire Becque avait composé sa première comédie. « Il me semble que nous venons de mettre la main sur un jeune homme qui est né vaudevilliste : c'est M. Becque, l'auteur de *l'Enfant Prodigue* », disait-il en commençant son feuilleton quelques jours après la première. Le critique du *Temps* crie à la révélation; l'auteur de *Sardanapale* l'a surpris : « Son nouvel ouvrage nous a causé la plus vive et la plus agréable surprise ». « Ce jeune homme a reçu de la fée du théâtre ce don qui tient lieu de tous les autres, la gaîté ! » Sarcey s'enthousiasme de ce que le dialogue de la pièce « pétillait de mots qui sont naïvement drôles ». Lui aussi voit en Becque comme un composé de Paul de Kock et de Lambert-Thiboust. Les répliques des personnages confirment sa théorie de la gaîté encore davantage, il en loue Becque, et il lui reconnaît de l'esprit spontané, naturel : « Il ne court point après l'esprit : peut-être n'a-t-il pas d'esprit. Il est gai, ce mot dit tout ». « Les drôleries tombent dru comme grêle », s'écrie Sarcey dans son contentement. On croirait l'entendre rire. « C'est

(1) *Le Figaro* écrivait déjà : « Cela commence comme un roman de Kock. » *L'Illustration* évoquera le même romancier.

une espérance », dit-il encore de l'auteur. Il va jusqu'à affirmer que *L'Enfant Prodigue*, qui est « autre chose que ce qu'on nous donne tous les soirs », qui est comme le babil d'un enfant qui vous amuse, est vraiment *une date*.

Dans le *Moniteur Universel*, Théophile Gautier se donne la peine de raconter spirituellement la pièce en mêlant au compte-rendu même des réminiscences de Shakespeare. Il rappelle les artistes qui, après la Bible, ont traité le sujet. « M. Henri Becque a fait de cette légende populaire un vaudeville, dit Gautier, qui n'a rien de biblique et n'en est pas moins amusant pour cela ». Il est ravi de cet auteur qui « semble ignorer les trucs et les ficelles du jour ». Attribuant au public ses propres impressions, Théophile Gautier traduit la joie qu'il éprouve à oublier la littérature grave et sévère : « Cette simplicité et ce naturel ont paru plaire au public comme une rustique soupe à l'oignon après une orgie prolongée. Son palais s'est rafraîchi à cette saveur franche, et il s'est tout bêtement amusé, entraîné par cette gaîté communicative, et qui n'a rien de factice ». Et il revient, quelques passages après, au même thème : « Le public s'est beaucoup amusé à ce vaudeville sans prétention, où abonde un comique facile, coulant de source, nullement cherché ».

A côté de ces amateurs de détente et d'amusement, la chronique prévoyante aime prophétiser (1), en prenant la pièce plus au sérieux, en donnant des appréciations plus profondes. *L'Illustration* souligna vivement l'originalité singulière

(1) Du reste, Albert Wolff, qui assignait à Becque la place de Lambert-Tiboust, disait aussi que l'auteur de *L'Enfant Prodigue* était « un de ces débutants avec qui il faudra compter tôt ou tard ».

de l'auteur. Prenant pour maladresse ce qui fut la sincérité du procédé, son chroniqueur Savigny notait le succès de l'œuvre : « [Becque] se donnait tel qu'il est, sans habileté, mais avec toute l'inexpérience de la scène, avec toute la verve de son esprit. Et, chose étrange ! cette maladresse, disons le mot, bénéficiait plus à son succès que toutes les roueries, toutes les ficelles des vieux rouliers de théâtre ». Edouard Fournier, plus perspicace, devinait au mouvement des scènes « le coup d'aile de quelque chose qui montera plus haut et qui sera peut-être quelqu'un ». Dans *La Patrie*, il relevait la part de psychologie de ce vaudeville. Si en 1885, J.-J. Weiss nommera *L'Enfant Prodigue* « vaudeville consciencieux », en 1868, Edouard Fournier découvrait dans cette « gaillardise » un fond sérieux, une observation qui fait autre chose aussi que de provoquer le rire des spectateurs. « M. Henry Becque, écrivait-il, a dans son talent quelque chose de celui de M. Alphonse Daudet » (1).

Ainsi la critique donna tort aux directeurs qui ne voulaient pas de *L'Enfant Prodigue*. Elle prit sous sa protection le jeune auteur. Pour faire remarquer ses qualités, dans son feuilleton du *Siècle*, E. D. de Biéville donnait un compte-rendu très détaillé de la pièce. Francisque Sarcey touchait l'épaule des directeurs et leur montrait du doigt l'écrivain à qui ils devaient demander du théâtre. « J'ai pensé, écrit-il dans son long feuilleton du 9 novembre 1868, qu'il était bon de signa-

(1) On reprenait à cette époque à la Porte-Saint-Martin la *Dernière Idole* de Daudet, créée primitivement à l'Odéon. — Plus tard, en 1890, Ernest Tissot écrivait que certaines parties de *L'Enfant Prodigue* étaient « à ravir Gustave Flaubert » (*Revue Internationale*, 1890 p. 366).

ler aux directeurs, en peine de nouveautés, l'œuvre de M. Becque. La sympathie de la presse lui épargnera bien des heures d'antichambre et lui donnera, pour la nouvelle pièce que nous attendons, plus de confiance en lui, plus d'autorité sur le public ».

Dans le curieux procès que Becque intenta au directeur de l'Odéon au sujet de *Michel Pauper*, la critique se rangea aussi du côté de l'auteur. Jules Janin traitait à ce propos le Comité de Lecture de la Comédie-Française de « Seigneurs du Théâtre-Français ». Barbey d'Aurevilly, saluait ce jeune homme qui devait être « quelqu'un » un jour :

Eh bien, la noble et forte confiance en soi, le talent, méconnu ou repoussé pour une raison ou pour une autre, la ténacité et l'audace, car il en fallait pour ne pas être démoralisé par les refus des directeurs qui démoralisent toujours même les plus faits, toutes ces choses ont vaincu !

M. Henry Becque le *joueur*, c'est le cas de le dire, fait *jouer* sa pièce, depuis huit jours, à ses frais, risques et périls, et *qui qu'en grogne*. Et la pièce va. Et le monde y vient, y est attentif, et s'y passionne, et en sort frappé avec le coup de ceste et se disant : « Ma foi ! c'est quelqu'un ou ce sera quelqu'un que ce jeune homme !... » Pour mon compte, je ne le connais pas... Mais pour ce qu'il a fait, je l'aime, ce jeune homme, et j'en augure bien.

Il reproche à Becque d'avoir obéi à une vieille idée fausse selon laquelle le génie est tué par la passion; il trouve Hélène de la Roseraie *impossible*, car « les filles sont plus solidaires de la vertu des mères que l'auteur n'a l'air de le penser », il n'apprécie pas beaucoup « la coulée » du drame, mais il pense que « l'œuvre de M. Becque est un de ces êtres mal conformés, mais qui ont la

vie, ce don de la vie, qui n'est pas tout, mais qui vaut mieux que tout, et dont nous ne savons rien sinon qu'elle est ! » (1). — *Le Figaro* ajoutait : « Le courageux jeune homme qui s'est fait directeur pour soumettre *Michel Pauper* au jugement du public doit être satisfait de la soirée d'avant-hier ». Dans *Le Gaulois*, François Oswald accuse M. de Chilly d'avoir refusé la pièce et décrit le public qui a rendu un verdict en faveur de Becque (2). Paul de Saint-Victor se prononce aussi sur ce « procès porté en cour d'appel devant le public » : « L'arrêt du public est rendu; il est favorable à l'auteur... » En faisant des réserves, il est pour Becque : « Quoi qu'il en soit, M. Becque a gagné sa cause, son nom est sorti de l'obscurité ». « En somme, dit Sarcey, la soirée a été bonne, et M. Becque n'a pas perdu son procès ».

Plus d'un critique s'élève contre la façon vigoureuse de camper les héros du drame. *Le Monde Artiste*, prétendant à la distinction, écrivait : « Tout ce monde, puant le vin et la débauche, le cynisme et la corruption, m'a profondément dégoûté ». Les scènes réalistes soulevaient le cœur, disait le chroniqueur du *Figaro*. Paul de Saint-Victor qui, nous venons de le voir, rendait justice à Becque, n'avait pas senti la beauté de ce terrible cri :

(1) Barbey d'Aurevilly fait des calembours avec le nom de Becque : « M. Becque, un Caquet bon-bec, pardieu ! un Becroisé redoutable ! »

(2) F. Oswald écrivait sa critique dans la forme des jugements judiciaires : « Considérant que..., attendu que... l'Opinion publique, tribunal infaillible, jugeant en premier et dernier ressort, déclare M. de Chilly, directeur de l'Odéon, coupable d'avoir manqué à tous ses devoirs en refusant *Michel Pauper*, drame en cinq actes de M. Henri Becque, et le condamne à recevoir une autre pièce à cet auteur, pour la représentation l'hiver prochain, s'il ne veut encourir des peines plus sévères ».

« Crève, gredin ! » que M. de la Roseraie pousse avant de se suicider. « On ne *crève* pas quand on se tue pour échapper à la honte, on meurt et de si belle mort », ainsi critiquait-il cette trouvaille psychologique de Becque. D'autres se plaignirent des crudités et de la forme décousue. « Point de composition », formulait le critique du *Temps*. Tous, cependant, étaient émerveillés du talent dont l'auteur faisait preuve à chaque scène. *L'Opinion Nationale* était en extase devant la netteté de la pensée et devant une sève de style des plus rares. « On sent là, disait Jules Claretie, à ce moment l'ami proche de Becque, un dramaturge de tempérament en même temps qu'un écrivain de talent ». « Comme tout cela est supérieur au théâtre courant, à la comédie et au drame de pacotille », renchérisait-il.

Théophile Gautier n'était plus au *Moniteur Universel*, mais l'éloge de Becque y est fait par Amédée Achard. Constatant une sorte de « fouillis » dans la trame de la pièce, il s'aperçoit que l'inexpérience tient à l'originalité plutôt qu'au manque de métier. Elle prouve, dit Achard, « que M. Becque ne cherche à imiter personne, qu'il veut tirer son succès de ses entrailles, qu'il marche dans sa voie. Il sera lui, avec ses défauts, et non pas un autre ». Après un long exposé du drame, Achard explique que l'attention soutenue qu'il a prêtée à la pièce, en l'analysant longuement, est due à sa foi dans l'avenir de Becque, qui a prouvé qu'il appartenait « à la véritable race des auteurs dramatiques ».

Le Pirate, une « des innombrables imitations de la *Lanterne* de Rochefort », joignit à ce concert d'éloges ses prophéties sur l'avenir de l'au-

teur de *L'Enfant Prodigue*. Son rédacteur en chef Georges Got écrivait le 21 novembre :

Saluons l'avènement d'un jeune auteur au théâtre. Le jour où paraissait mon dernier numéro, il déchirait le voile épais de l'obscurité, et son nom était révélé au public qui l'acclamait... Cette pièce fait voir que son auteur sera capable un jour de tenir sa place dans les premiers rangs des auteurs dramatiques (1).

Jules Janin croyait trouver en Becque un favori du ciel : « Il a reçu du ciel un don très rare : il sait écrire, il écrit avec beaucoup d'imagination, d'énergie et de talent. Il dit tout ce qu'il veut dire, et très vite et très bien. C'est un homme original ». Le vénéré lundiste du *Journal des Débats* demande à Becque de lui communiquer son manuscrit pour y puiser des citations. Il se plaît à comparer Hélène avec Sapho. Il goûte le mélange du terrible et de l'odieux dans ce cri du malheureux banqueroutier. A son avis, il y avait même là un cri d'alarme à faire entendre aux oreilles de la Société qui court à de vertigineux enrichissements : « Rien que pour entendre prononcer sur mon théâtre une pareille objurgation, j'aurais reçu la pièce et je l'aurais jouée, afin de dire au spectateur blasé et taré le dernier mot de ces fortunes d'un instant : *Crève, gredin !* ».

De son côté, sentant avec le public, Francisque Sarcey est emporté par la force de la pièce. Il s'aperçoit des « extravagances incroyables », mais, il avoue que la pièce intéresse « d'un bout à l'autre » et que, à certains moments, elle « fait

(1) *Le Pirate*, journal critique, littéraire, artistique, théâtral, bibliographique, a commencé à paraître le dimanche 9 août 1857. Nous n'avons pas pu voir la collection de 1868. C'est d'après M. Henri d'Alméras (*La Chronique des Livres*, 1904) que nous citons.

tressaillir le spectateur, comme le cheval sous un coup de fouet bien cinglé ». Sarcey se sépare même du public pour goûter le discours que le maire adresse à Michel Pauper. « Un discours à la Prudhomme, dit-il, que le public a pris du mauvais côté, mais qui est bien le plus réjouissant morceau d'éloquence municipale que j'aie entendu ». La scène où Becque met l'un en face de l'autre le marié d'avance trompé et la femme trop tard assagi transporte Sarcey. « A dater de ce moment, la partie était gagnée », affirme-t-il. Il encourage Becque à écrire, à persister : « On n'écrit pas de ces scènes-là *sans être né pour le théâtre* ».

Ce qui est très curieux, *L'Enlèvement*, la pièce que tout le monde s'accorde à négliger et qui est étouffée entre les chefs-d'œuvre de Becque n'a pas eu, à sa courte apparition en 1871, une presse absolument mauvaise. « Ni port, ni naufrage. Navire ensablé dans la grève », disait à son sujet Charles de la Rounat, dans *Le XIX^e Siècle*. « Un paradoxe en trois actes, plein de talent », s'exprimait *L'Opinion Nationale*. Les chroniqueurs du *Constitutionnel* et du *Gaulois* trouvaient dans *L'Enlèvement* bien des qualités. F. Oswald, l'inlassable critique du *Gaulois*, avait même bien arrêté son attention sur *L'Enlèvement*. Il voit toutes les imperfections de la pièce, mais il reconnaît « un mérite réel dans l'œuvre de M. Becque ». « Il y a là, dit-il, une vigueur et une énergie peu communes ». Il conseille à l'auteur de mettre « un peu de guimauve dans son piment » et lui prédit un vrai succès. Pour lui, celui qui a écrit cette pièce a, en germes, *toutes les qualités qui constituent le véritable auteur drama-*

tique : le tempérament, la conviction, l'audace et l'invention ».

Ainsi au début de sa carrière, tout compte fait, Becque est un débiteur de la critique. Elle est à peu près unanime à placer en lui ses espérances. Il peut lui reprocher d'avoir marchandé ses éloges; il peut la trouver trop pesante avec ses conseils, mais il n'a pas sujet de se plaindre de son hostilité.

Cependant, dès la première représentation de *l'Enlèvement*, la critique commença à s'élever contre Becque. L'indépendance de l'écrivain, son fort désir d'en faire à sa tête, son esprit rebelle aux banalités et à l'artificiel, son horreur spontanée du convenu se heurtèrent à l'envie des critiques de soumettre chaque ouvrage à leurs propres conceptions. A côté des éloges que Francisque Sarcey prodiguait au jeune auteur, plus d'une âpre remarque se glissait au sujet du métier que ce dernier avait, paraît-il, à apprendre. De son premier ouvrage, *L'Enfant Prodigue*, il écrivait : « Il est trop gauchement fait ». Il demandait que Becque retranchât le troisième acte tout entier, qui « a ennuyé tout le monde ». « Le sujet de la pièce n'est rien, ajouta-t-il, ou plutôt la pièce n'existe pas ». A l'occasion de la première de *Michel Pau-per*, tout en le considérant comme un auteur « né pour le théâtre », Sarcey ne promettait à Becque un bel avenir que s'il voulait « écouter quelques conseils, et apprendre le métier qu'il ignore ». Avec une spontanéité, dont il s'est effrayé lui-même, avec une rapidité, dont seul l'écrivain au don surnaturel est capable, Becque « bâcla » *l'Enlèvement*. La comédie abonde en observations psychologiques, en scènes admirables par la peinture de la vie, en pensées bien formulées et cristallisées, sinon neuves et

très profondes. Mais l'allure de la comédie n'est point réglée méthodiquement; il n'y a point de métier. La critique le lui avait cependant recommandé. Pour avoir passé outre, Becque vit la colère de cette dernière se déclancher contre lui. Auguste Vitu chargea le premier, et à fond. « Renoncez au théâtre ! » disait-il à Becque. Après lui avoir donné des conseils encourageants, après avoir constaté son talent, son aptitude pour le théâtre, la critique, parce que Becque a cru n'avoir qu'à rester fidèle à son originalité créatrice, se met à le molester. L'intransigeant critique du *Figaro*, « de la race des vrais journalistes », comme disait M. Arthur Meyer, rageait devant la désobéissance dont se rendit coupable l'auteur de *L'Enfant Prodigue*, de *Michel Pauper* et de *L'Enlèvement* :

On dit que M. Henry Becque est un écrivain résolu, de convictions fortes, qui prétend s'affirmer tel qu'il est avec ses qualités ou ses défauts, et triompher ou tomber sans faire de concessions ni à ses propres amis, ni à la critique, ni au public. Je respecte un caractère si bien trempé, et me borne à donner au jeune auteur le seul conseil qu'on puisse faire parvenir jusqu'à son esprit, dans les conditions qu'on lui connaît : « Renoncez au théâtre ! ».

L'attaque n'était pas, au fond, dirigée contre Becque, ou uniquement contre lui. C'est ici le commencement d'une série de faits à observer dans les rapports de l'auteur avec la critique; pour parler familièrement, Becque payait les pots cassés par d'autres. Une semaine après la chronique d'Auguste Vitu, celle de Sarcey s'attaquait à ces « messieurs » insurgés contre les conseils de la critique qui veillait sur les bons vieux procédés, prouvés et éprouvés par tant d'expériences. « Ces mes-

sieurs se posent en réformateurs », ironisait Sarcey. « Ces messieurs affectent de répudier tous les enseignements du passé, ils prétendent recommencer l'art à nouveau », blâmait-il. « Ils se moquent des vieilles formules », ajoutait-il, scandalisé. Si Becque n'a pas réussi, c'est qu'il est « à son insu, peut-être, de cette nouvelle école dont M. Alfred Touroude (1) est un des chefs ». Et Sarcey de rejeter sur lui tout le mécontentement provoqué par cette « nouvelle école », qui ne reconnaît pas le métier. Il avoue que *L'Enlèvement* est « plein de talent », mais il n'est pas « jouable ». L'auteur est « né pour le théâtre » — « la chose n'est pas douteuse » —, son dialogue est « net, vif et scénique », mais la pièce « n'a pas de succès ». « Ces messieurs ont, par avance, le sentiment de la chute qu'ils se préparent », dit Sarcey en trahissant le parti-pris des traditionalistes dressés d'avance contre les innovations. Mettant de force Becque dans « cette école », il lui reproche « la brutalité d'exécution », le manque de ménagements, de violents soubresauts. Il se fâche surtout contre le dénouement que Becque a donné, plutôt : n'a pas voulu donner, à la querelle con-

(1) Plus d'un critique rapprochait Becque de Touroude. Edmond Fournier voyait une ressemblance extraordinaire. Le chroniqueur du *Figaro* ne les séparait pas non plus : « Désormais ils sont deux jeunes gens, pleins de talent et d'énergie, décidés à ne reculer devant aucune audace pour planter le drapeau de l'art moderne, qui consiste à dire tout ce qui vous passe par la tête, sans souci de tous les raffinements de l'esprit et du goût » — L'auteur du *Bâtard* et de la *Charmeuse* est mort trop tôt pour que nous puissions suivre le parallèle entre lui et Becque. En 1870, ils étaient les représentants du « brutal réalisme ». (*Le Figaro* du 20 juin 1870). On mettait aussi à côté de ces deux noms celui d'Emile Bergerat. C'était le trio de l'« Ecole brutale », contre lequel Sarcey élevait souvent la voix.

jugale de ses deux personnages principaux. « Qui a raison des deux ? Personne, me dit M. Becque ». A-t-on jamais vu cela, un auteur qui ne s'immisce pas dans les affaires de ses personnages, qui n'accable pas les « coupables » et qui n'illumine pas en l'honneur des vertueux triomphateurs ? Mais c'est faire à rebours de ce que des milliers d'écrivains ont pratiqué depuis des siècles.

A ces griefs concernant la technique de l'art plutôt que l'art lui-même, le clan des Vitu et des Sarcey en ajoutait, dès 1871, d'autres. Les chroniqueurs de l'école romantique retrouvaient en 1870 dans les drames et même dans les mélodrames leurs vieilles connaissances, dévêtues, il est vrai, de leurs costumes ; mais la même fougue des sentiments et le même esprit chevaleresque d'un côté, et, pour faire antithèse, l'horrible laideur morale de l'autre, persistaient. Si les romantiques applaudissaient à *Michel Pauper*, c'est que le drame de Becque les rajeunissait de quarante ans, et leur faisait revivre les jours où le pourpoint en satin rouge-cerise, le pantalon vert-d'eau à liseré de velours noir et le pardessus gris-noisette de Théophile Gautier combinaient un costume « pour irriter et scandaliser les philistins ». La critique nouvelle, celle qui plaidait pour le réalisme, sentait celui-ci pénétrer sur la scène avec les œuvres de Becque. Une autre partie de l'opinion publique cependant avait ses portes-paroles qui déclaraient inadmissibles les scènes réalistes et leur faisaient la guerre. « Ces scènes ne me plaisent point », écrivait Sarcey au sujet de l'atroce mort dont Michel Pauper se meurt au dernier acte. « C'est chez moi répugnance instinctive », expliquait-il.

On est en 1871. Les naturalistes et leurs contra-

dicteurs ne sont pas arrivés au corps à corps. On s'en tient encore aux formules que J.-J. Weiss, en 1858, lorsqu'il n'avait pas plus d'une trentaine d'année, lança contre « la littérature brutale ». Mais, sept ans après, en 1878, sur *La Navette* de Becque pleuvra l'averse antinaturaliste. La petite comédie était jouée en même temps que trois autres. Après la première représentation, Ed. de Biéville écrivait : « La plus remarquable, la mieux faite, la plus comique, la plus vraie, la plus franche des quatre pièces nouvelles représentées au Gymnase, c'est la *Navette* de M. Henry Becque ». « Mais, s'écriait le lundiste du *Siècle*, quelle vérité, quel comique, quelle franchise ! » Edouard Fournier était obligé d'évoquer les procédés de Le Sage dans *Turcaret* et de citer les comédies de Dancourt, « presque toutes de la sincérité la plus crue et à l'emporte-pièce », pour pouvoir louer la vérité hardie de la *Navette*. Le chroniqueur du *Gaulois* recourait à une sorte de parabole pour dire du bien de cette pièce « malhonnête et risquée en diable » ; elle fera beaucoup parler d'elle, dit-il, « comme des demoiselles qui tournent mal et qui ont beaucoup de succès ». Dans *Le Constitutionnel*, Hippolyte Hostein constatait un progrès, puisque *La Navette* dépassait *Monsieur Alphonse*, en offrant « deux Alphonse au lieu d'un ». Au *Dix-neuvième siècle*, Henry Fouquier raconta l'étonnement de tout le monde en voyant au Gymnase « cette étude de mauvaises mœurs ». Il trouvait la comédie de Becque « une œuvre plus audacieuse que les grivoiseries les plus osées du Palais-Royal ». S'acheminant déjà vers ses hautes fonctions, Jules Claretie esquissait les difficultés en soulignant « le ton moderne »

de la pièce. Dans le *Journal des Débats*, Clément Caraguel reconnaissait à « M. de Becque » le « sens du théâtre », jugeait la pièce « piquante et bien faite », mais il s'attaqua à la brutalité de l'observation, aux « crudités » dont la comédie « est émaillée » et qui la rendent « si difficile à écouter jusqu'au bout ».

Le redoutable Albert Wolff se rua sur la pièce avec furie. Le critique de *l'Evénement* guettait attentivement la littérature « putride » qui sévissait après 1871. C'est ainsi notamment que, après *Thérèse Raquin*, Zola publiait et même faisait jouer ses comédies, les *Héritiers Rabourdin* et le *Bouton de Rose*, aux théâtres de Cluny et du Palais Royal. En 1873, 1874 et 1878, dans les préfaces de ses pièces (1) Zola développait ses théories sur le théâtre. Wolff enrageait. Plutôt pour atteindre les autres, il frappait Becque. Il avouait qu'un certain don d'observation dénoté par quelques scènes ne lui échappait pas; il reconnaissait que l'auteur avait du talent. Cependant il s'écriait comme obsédé par une idée fixe : « Mais, pour Dieu, qu'il est donc temps d'arrêter le théâtre sur la pente savonnée où il roule pour tomber finalement dans l'abjection ». Et puisqu'il fallait faire cela, il traitait *La Navette* de « pièce détestable ». Elle « n'est pas audacieuse; elle est grossière; elle n'est pas hardie, elle est vulgaire », renchérisait-il (2).

Nous assistons là à un spectacle amusant. Un

(1) *Thérèse Raquin*, drame en quatre actes avec préface. Ed. Charpentier, 1873. — *Les Héritiers Rabourdin*, comédie en trois actes, avec une préface. Ed. Charpentier, 1874. — *Théâtre*, Ed. Charpentier, 1878.

(2) Voir la partie *Henry Becque moraliste* dans le premier volume de notre étude sur Becque.

véritable arsenal est employé par Albert Wolff pour anéantir cet acte, en somme innocent. Quelques années après, en 1886, Louis Gramont, en parlant de *La Navette*, écrira : « Tout cela est fait, mené avec une prestesse de main remarquable ». En 1890, Anatole France, souvent si avare envers Becque, mettra *La Navette* au même niveau que *La Parisienne*. « L'œuvre de M. Becque, écrit-il, qui ne comprend qu'un très petit nombre de pièces, n'en compte guère que deux dont la valeur, inégale d'ailleurs, paraisse tout à fait incontestable. L'une est la fameuse *Parisienne*; l'autre un petit acte intitulé *La Navette* ». En 1894, A. Maillcailloz classera la pièce parmi les chefs-d'œuvre. En 1904, M. Edmond Sée trouva en elle une « réalisation complète, excellente, stricte, d'une personnalité avec laquelle le siècle dramatique allait désormais avoir à compter ». En 1914, dans *Le Figaro*, M. Robert de Flers, de l'Académie-Française, reprendra le mot chef-d'œuvre à propos de *La Navette*; il jugera que ce petit chef-d'œuvre, injustement négligé, est trop complètement sacrifié à la *Parisienne* et aux *Corbeaux*. En 1925, et en 1926, avec M. Nozière, nous demanderons son entrée à la Comédie-Française. Eh bien, ce chef-d'œuvre a été en 1878 pour Albert Wolff d'une « crudité révoltante », et d'un « hideux réalisme ».

Était-ce par esprit de contradiction ou pour doser ses critiques favorables et ses attaques désinvoltes, ou par simple politique pour opposer Becque à Zola, toujours est-il que Sarcey, cette fois, ne marchait pas avec le clan traditionaliste. Il expliquait « une certaine crudité dans l'expression » par le fond même du sujet. « C'est moins la faute de l'auteur que du sujet », écrivait-il. Sans s'aper-

cevoir que ce « simple acte de vaudeville » (1) était un chef-d'œuvre, il y remarquait une « vérité d'observation » et « une vivacité de dialogue ». La spontanéité de la comédie, sa fantaisie à la manière de Beaumarchais et de Musset (2) ravirent ce critique difficile : « On nous donne si rarement des choses neuves au théâtre, que je ne me sens pas le courage de blâmer ceux qui cherchent à y porter une manière originale ». Il se rappelait quand-même les pièces de Meilhac. La franchise de Becque blessait son goût du paisible. Zola lui apparaissait au-dessous de la *Navette*. « Quand on vise à l'originalité quand même et que l'on est de l'école Zola (3), on se laisse aisément aller à prendre la brutalité pour la force, à chercher de parti pris dans la réalité les plus hideuses laideurs, à les charger encore pour étonner le public; on n'est même pas fâché de scandaliser un peu. On le traite alors de bourgeois, et l'on se rengorge. Il y a bien un peu de cela dans le fait de Becque ». Sarcey hésitait ainsi entre les réserves et les louanges nettes. La « saveur toute moderne » de ce vaudeville « très curieux » le séduisait bien qu'il se sentît choqué. Il pensait que les anciens vaudevillistes eussent mieux sauvé les côtés scabreux. Mais il ne pouvait pas ne pas mettre *La Navette* à part, tant elle lui parut « une tentative originale et hardie ». « Il faut pourtant savoir gré à M. Henry Becque de ne pas nous avoir donné la pièce de tout le monde », disait-il

(1) « *La Navette* a été beaucoup discutée le premier soir, et l'est encore, à cette heure, ce qui, après tout, est un grand honneur pour un simple acte de vaudeville ».

(2) Voir le chapitre *La puissance psychologique de Becque*.

(3) « C'est du naturalisme à la troisième puissance », disait aussi Clément Caraguel en parlant de *La Navette*.

pour sortir de ses hésitations. Et il invitait le public à aller voir *La Navette*. « Elle vaut la peine d'être vue », écrit-il. Par surcroît, il finissait en remerciant Becque de lui avoir, « à ses risques et périls, à travers des incertitudes, des violences, des vulgarités de manière et de style, ouvert des émotions nouvelles ». On dirait une conversion de Sarcey; il a l'air de se ranger au côté de la nouvelle école. Au fond, il ne prenait pas encore Becque au sérieux. En parlant de ses ouvrages antérieurs, il oubliait *L'Enlèvement*, dont sa chronique ne voulait pas adoucir l'échec. Et puis, Sarcey comptait que l'auteur de *La Navette* finirait par obéir à ses conseils, qu'il réaliserait ses prophéties et qu'il suivrait la carrière de vaudevilliste.

En résumé, vers 1880, irritée par le mélodrame post-romantique, troublée par le mouvement naturaliste qui montait, la critique se méfie de Becque, le soupçonne, charge quelquefois durement contre lui en en visant d'autres. Aux reproches se mêlent des louanges. La reconnaissance irrésistiblement jaillissante est tempérée de fortes réserves; le talent littéraire et le sens du théâtre sont vivement appréciés, tandis que leur mise en œuvre est critiquée. Une échauffourée où l'offensive se prépare, voilà la phase où en étaient arrivés l'auteur et la critique.

II

Entre 1878 et 1882, le monde des lettres, du théâtre et des arts est soulevé par la tumultueuse

controverse des naturalistes et de leurs adversaires. Emile Zola est entré dans le journalisme et dans la critique après avoir essayé de s'emparer du théâtre. Ecrit en 1877, son *Assommoir* est joué à l'Ambigu en 1879. En 1880, ses articles agressifs du *Bien public* et du *Voltaire* paraissent en volume sous le titre *Le Roman Expérimental*, où « Le Naturalisme au théâtre » occupe une cinquantaine de pages. Le 29 janvier 1881, *Nana* est jouée au même théâtre. En même temps, Zola accepte d'entrer au *Figaro* et il y fait *une campagne*, qui provoque des polémiques, des querelles, des luttes passionnées et même sauvages.

La même année, les éditions Charpentier lancent *Le Naturalisme au Théâtre* (1), *Les romanciers naturalistes* et *Nos auteurs dramatiques*. De plus, on reprend *l'Assommoir* à l'Ambigu pour la saison 1881-1882. Au commencement de 1882 *Une Campagne*, où furent réunis les articles de Zola parus dans *Le Figaro*, allumait l'incendie. A lui seul, sans compter les Goncourt et les Huysmans, Hennique et Alexis, Zola bouleversait toute la presse et toute la littérature périodique. Devant ses cris qui réclamaient de plus en plus la conquête du théâtre, cette dernière forteresse de la convention, — la critique, excitée, ombrageuse, obsédée par l'idée du péril naturaliste, était à l'affût. Elle avait même communiqué au grand public ses inquiétudes et en même temps sa promptitude à se révolter. La susceptibilité de tout le monde fut aiguisée au dernier degré. Lorsque les premiers bruits se mirent à courir sur la

(1) L'article était écrit comme préface aux *Annales du Théâtre et de la Musique* pour 1878, et il parut en 1879. Les éditions Charpentier le firent tirer à part.

pièce brutale et crue, comme l'on disait des *Corbeaux*, les sentinelles antinaturalistes s'inquiétèrent. Rien d'étonnant que la première des *Corbeaux* fût orageuse. La bataille se transporta ensuite dans des chroniques théâtrales. On prit l'austère comédie pour un ouvrage naturaliste. Becque avait eu beau, à peine un an avant la première, faire des réserves expresses sur les conceptions de Zola; en rendant justice à *l'Assommoir*, dans *l'Union Républicaine* du 27 septembre 1881, il avait eu beau déclarer ne pas adhérer à ses théories : « Il s'en faut cependant que je sois d'accord avec M. Zola sur tous les points de sa préface, et surtout dans ce qu'il dit du naturalisme », — cette déclaration se perdait dans le tumulte antizoliste. Toute une armée de critiques, aveuglés par leur passion antinaturaliste passa à côté de cette chronique sans s'en apercevoir. Ce fut même le cas des critiques qui combattaient pour le naturalisme; eux aussi n'en tinrent pas compte lorsqu'ils se plurent à voir dans la puissante comédie de Becque un produit de l'école naturaliste et dans son auteur un adepte de Zola. Un drame naturaliste à la Comédie-Française, voilà ce qui irrita la critique antizoliste et ce qui anima le parti adverse.

La peur d'une déroute, d'un côté, et la joie d'une conquête, de l'autre, troublaient la sérénité intellectuelle des juges. Si l'on malmène la pièce de Becque dans une partie de la presse qui, à ce moment, selon l'expression de M. Adolphe Brisson, avait « son rez-de-chaussée où trônait quelque pontife », c'est parce qu'on veut barrer le chemin du Théâtre-Français aux œuvres grossières et obscènes de l'école naturaliste. Si l'autre partie

de la presse glorifie *Les Corbeaux*, souvent avec des superlatifs, c'est pour abattre l'école conservatrice.

La querelle qui commença dans la critique littéraire et artistique au sujet des Goncourt, qui s'attisa en 1866 avec *Les Haines* de Zola et dont le comble fut atteint en 1880-1881, l'interminable, l'empoisonnante querelle des traditionalistes et des révolutionnaires passa du terrain du roman au domaine du théâtre. Des arguments tant de fois appliqués aux contes et au roman entraient à nouveau en jeu, cette fois-ci dressés contre un ouvrage dramatique.

En 1873, M. Paul Bourget, tout jeune, s'élevait dans la *Revue des Deux Mondes* contre « les créations monstrueuses dont nous obsèdent les réalistes » (1). En 1879, Edmond de Goncourt lui-même se sentait fatigué du monde bas des *Assommoirs* et des *Germinie Lacerteux*, las de la réalité vraie. « Je me suis trouvé, dit-il à la fin de sa préface aux *Frères Zemganno*, dans une de ces heures de la vie, vieillissantes, malades, lâches devant le travail poignant et angoissant de mes autres livres, en un état de l'âme où la vérité trop vraie m'était antipathique à moi aussi ! » La veille des *Corbeaux*, encouragés par ce manifeste d'un des directeurs du mouvement naturaliste, de nombreux critiques s'attaquent à la rude franchise et à la crudité sincère dans la littérature. A propos du *Renégat* et du *Million* de Jules Claretie, Henry Fouquier lance des réquisitoires contre les descriptions consacrées à la lie de la société : « Sous prétexte de vérité, des écrivains nous donnent aujourd'hui des photographies grossières,

(1) P. 755.

qui ne sont pas plus la vie que le papier noirci devant l'objectif de l'industriel forain n'est un portrait de maître... Ils trient avec joie sur le fumier de Paris ce qui est plus fumier que le reste » (1). En dénonçant un roman diffamatoire (2), Fouquier se dressait contre le courant général des romanciers analystes. « Je n'en eusse certainement pas parlé, s'il ne fallait y voir qu'un triste accident littéraire. Mais il n'y a malheureusement pas à se faire illusion. Toute une école est là, qui prétend prostituer l'art à n'être que la peinture sèche et cynique de ce que la vie offre de plus tristement corrompu ».

On vit dans *Les Corbeaux* et chez Becque un parti-pris, un système, une tendance voulue de dénigrer la vie. Le défaut originel de la pièce, « c'est le choix même du sujet », dit le chroniqueur du *Charivari*. M. de Lyden, dans *Le Monde Artiste*, n'y voit que le triomphe du vice, et se demande : « Mais dans quel monde l'auteur a-t-il donc vécu ? » Il l'accuse d'exhiber de mauvaises natures. « C'est un tableau boueux, où le cynisme et la lubricité se donnent la main », dit-il à propos de la scène où Marie Vigneron chasse Teissier. Il s'indigne contre des « hideurs » dont on ne connaît pas les pareilles au théâtre. Philibert Brébant rappelle à Becque « qu'on ne peut pas mettre à la scène tout ce qui se passe dans la vie ordinaire ». On le disait déjà aux romanciers naturalistes. « C'est écœurant ! Il n'y a pas d'autre mot pour qualifier la pièce de M. Becque », écrit Alphonse Dufès dans *Le Soir*,

(1) *Le Dix-Neuvième Siècle*, 15 août 1882.

(2) *Dinah Samuel*, où l'on faisait allusion à Sarah Bernhardt, en décrivant une artiste comme « un être hors de la nature, un véritable monstre de dépravation ».

tout en reconnaissant « le très réel talent » qui est dépensé dans *Les Corbeaux*. « M. Becque a trop entièrement songé à l'école naturaliste qui ne voit que le vice et les plaies de la société », ainsi explique-t-il son écœurement. Dans *L'Union*, Daniel Bernard approuvait le Théâtre-Français d'avoir encouragé un auteur qui « corrigé par l'adversité » renoncera « très probablement » à voir la société « en noir », « *faussera compagnie au naturalisme* et nous donnera une belle comédie de mœurs ». Dans *La Vérité*, Maurice Drack répétait le refrain tant de fois chanté par le chœur des antinaturalistes : « Toutes les passions basses, les lâchetés et l'égoïsme, les effronteries de l'avarice, la férocité des rapaces sont choses naturelles assurément, mais il n'y a pas que cela dans la vie réelle ». Dans *Le Pays*, Georges Maillard reprenait à son tour : « ...De son observation prévenue, il [Becque] semble avoir gardé cette conviction injuste que *le monde est uniquement composé de gredins et de méchants* de qui les innocents et les faibles seront éternellement les victimes ». Dans le *Petit Caporal*, un collaborateur d'Auguste Vitu fait remarquer combien le « réalisme est contesté en volumes », et il s'écrie : « C'est trop d'audace de le mettre à la scène ». Auguste Vitu lui-même, dans *Le Figaro*, traite la pièce « d'ouvrage informe » et prétend que, sauf une insignifiante exception, les personnages sont « tellement méprisables, tellement bas et tellement cyniques qu'ils soulèvent le cœur ». Albert Wolff, dans *L'Événement*, accuse Becque de dépasser la mesure; il admet la vérité des types, mais il s'empresse de constater qu'ils sont cyniques et horribles, et cela semble être mis au compte de Becque ! Nous n'épuisons ni les noms ni les citations.

Des critiques très adroits, et qui savent peser leurs mots, s'empportent contre Becque tandis que leur colère, au fond, s'adresse à d'autres. Dans *Le Siècle*, Charles Bigot, qui était aux prises avec Zola, a l'air de critiquer celui-ci au lieu de Becque. « Non, quoi qu'on puisse dire, telle n'est pas la vie », dit-il en répétant ce que l'on objectait aux romans naturalistes. Sa phrase : « On ne lit pas pour passer son temps avec les horreurs du musée Tussaud », il l'applique non plus aux livres mais au théâtre; *mutatis mutandis*, elle devient : « On ne va pas au théâtre chercher la salle des horreurs du musée Tussaud ». Dans le *Journal des Débats*, Clément Caraguel regrette de trouver chez Becque un « parti pris de misanthropie et d'exagération », et il trahit immédiatement le motif de ses reproches : « ...J'insiste d'autant plus sur ce point qu'il existe aujourd'hui une tendance manifeste dans une certaine presse, comme dans une certaine littérature, à tout pousser à l'extrême, à forcer les couleurs, à confondre la brutalité avec la force... » Le culte du hideux qu'on reprochait à Zola, on le découvre donc abondamment aussi dans *Les Corbeaux*.

Francisque Sarcey a eu des raisons spéciales pour se méfier de la pièce. Dans sa véhémence diatribe contre les Normaliens, Zola l'avait pris à partie violemment (1); il avait raillé le « patriarche des adeptes » que donnait « la rue d'Ulm ». La controverse Zola-Sarcey qui eut lieu

(1) Dans « Notre Ecole Normale », Zola écrivait : « M. Sarcey n'a compris Victor Hugo qu'il y a quatre ou cinq ans. Aujourd'hui, dans l'œuvre de Flaubert, M. Sarcey en est à admettre seulement *Madame Bovary*; le reste lui échappe. Quant aux Goncourt, ils auraient écrit en chinois, que M. Sarcey les entendrait certainement davantage ». (*Une campagne*, 1882, p. 248).

de 1878 à 1880 avait contrarié le prince des lun-distes, et, depuis, il exagérait ses arguments en fa-veur des délicatesses, des conventions et de la gaité au théâtre. Il se récria lui aussi d'indigna-tion contre les vilenies que *Les Corbeaux* étalaient. « Que de choses fausses et poussées au noir ! », écrivait-il dans son premier feuilleton consacré à la pièce. « Becque a un génie morose, ajoutait-il, qui le porte à ne voir que les laideurs morales, et à les exagérer encore ! » C'est un écho de la cri-tique que Sarcey fit des *Héritiers Rabourdin* et de *l'Assommoir* (1). Il croyait que Becque avait écrit sa pièce pour faire une démonstration quasi-natu-raliste, en vertu d'une théorie préméditée (2). Dans l'atmosphère étouffante des discussions, il n'avait pas senti un artiste pur, qui ne se fiait qu'au don du ciel. Le naturalisme hantait aussi l'homme le plus raisonnable et dont la grosse sérénité ne se laissait pas dérouter facilement.

On était heureux, dans le camp de la critique antinaturaliste, de retourner les armes de l'en-

(1) « Zola aime dans ses romans à montrer les en-droits où ça pue ferme ». (*Quarante Ans de Théâtre*, VII, 1902, p. 18).

(2) Dans une analyse de *L'Evolution naturaliste*, en discutant les idées de l'auteur, Sarcey écrivait : « M. Louis Desprez regarde *les Corbeaux* comme un chef-d'œuvre et, en tout cas, comme une œuvre d'initiative. Ce n'est pas nous, à coup sûr, qui lui en voudrions d'admirer l'ouvrage de M. Becque. Nous l'avons passionné-ment défendu contre les répugnances du public. Mais si M. Becque est tombé — une chute fort honorable d'ail-leurs — c'est moins pour ces grandes qualités, comme le croit M. Desprez, c'est moins pour la nouveauté de ses essais naturalistes que parce qu'il y avait précisément dans sa pièce nombre de détails qui étaient mis là *en vertu d'une idée préconçue*, avec l'intention formelle d'exaspérer le public. M. Becque, lui aussi, au lieu de s'abandonner à son libre génie, avait écrit *en vertu d'une théorie pour faire niche aux bons bourgeois*. Les bons bourgeois n'ont pas apporté leur argent. Avaient-ils si grand tort ? » (*Le Temps*, 3 mars 1884).

nemi contre lui-même. L'orgueil du groupe gonnouriste et zoliste, ce fut d'avoir allié la science à la littérature, d'avoir obtenu un droit et un privilège pour le « document humain ». Les naturalistes se vantaient de former un vrai « fichier » pour chaque ouvrage. Zola recommandait d'aller vivre dans le milieu à décrire. Avant d'aborder un sujet, on allait consulter les experts, les techniciens. Aussi s'ébaudit-on à découvrir dans *Les Corbeaux* de graves inexactitudes de faits. Un notaire peut-il se rendre en ville, auprès des parties ? Dans les familles bourgeoises, y a-t-il des cas Blanche Vigneron, et que dit à ce propos la statistique ? Mais le fait que le notaire Bourdon instrumente pour les deux parties et l'absence du conseil de famille dans *Les Corbeaux*, voilà ce qui a nourri la joie des critiques hostiles, ou indisposés, ou trop méticuleux.

Le chroniqueur du *Dix-neuvième Siècle* relevait ces prétendues inexactitudes matérielles avec la satisfaction malicieuse de prendre le naturalisme en défaut dans ses principes essentiels. « La vérité du drame, écrivait-il en se faisant le porte-voix de plusieurs autres, doit être, je le répète, absolue pour quiconque suit les tendances de l'école naturaliste. Or, il y a dans les incidents qui conduisent la famille Vigneron à sa perte des invraisemblances pour ainsi dire matérielles... Comment M. Becque, qui a été dans les affaires, peut-il admettre que la liquidation de la fabrique de Teissier et Vigneron soit confiée à un seul et même notaire des deux parties... Et le conseil de famille ?... Et le tribunal qui doit intervenir pour les mineurs ? » Dans *Le Siècle*, les mêmes reproches : « Tous les mineurs doivent avoir un tuteur et un subrogé-tu-

teur. Où est le subrogé-tuteur des enfants Vigneron? Il y a là des invraisemblances dont un vrai réaliste ne devrait pas se rendre coupable ». D'une façon plus habile, en profitant de l'occasion pour mettre en lumière son esthétique de l'art dramatique, Sarcey a souligné aussi ce « manque » de vérité dans les faits. « Je suis très coulant sur la vérité, écrit-il, quand il s'agit « des faits », cette matière vile du drame. Ainsi, il est bien certain qu'aucun des événements que Becque a mis en scène n'a pu se passer comme il l'a dit, puisqu'il y a dans la famille un mineur, et que la loi a entouré d'une foule de protections les intérêts des mineurs. Mme Vigneron n'aurait qualité pour consentir à rien de ce qu'on lui demande, car il faudrait réunir un conseil de famille ». « Mais jamais — entendez-vous ? jamais — je ne chicane sur la vérité des faits », et voilà comment Sarcey pardonnait à Becque cette invraisemblance. Comme un refrain, le reproche se retrouvera dans maintes critiques (1). A la reprise des *Corbeaux*, en 1897, le chœur reprendra. Le chroniqueur de la *Liberté* écrivait alors : « Le moindre clerc d'avoué saurait que l'article 815 du Code Civil en vertu duquel les *Corbeaux* s'acharnent sur leurs victimes et sur lequel repose toute la pièce n'est pas le moins du monde applicable en l'espèce. Ce clerc d'avoué saurait aussi qu'avant de procéder à la liquidation Vigneron, la loi a voulu que les demoiselles Vigneron fussent assistées d'un conseil de famille et d'un subrogé-tuteur ». « Où est le

(1) Qui plus est, Louis Desprez, si favorable au naturalisme, écrivit en 1884 sans hésitation que le conseil de famille « a été escamoté un peu lestement » et prétendit que « M. Becque aurait pu faire une petite place aux parents ».

conseil de famille ? Où est le subrogé-tuteur ? », demandait dans le même périodique Paul Perret. La scène où la veuve et les enfants Vigneron se consultent, et qui a plu à tous les critiques, Camille Le Senne, dans *Le Siècle*, la traitait de « spectacle fantaisiste d'une licitation faite sans qu'il y ait de réunion du conseil de famille et sans que les filles-mineures de feu Vigneron y aient été représentées par leurs défenseurs légaux ».

On a déjà répondu à ces reproches. A. Segard disait dans son analyse du théâtre de Becque : « M. Becque a eu raison de ne pas s'embarrasser de cette lourde réunion d'indifférents. Pour la plupart, les conseils de famille sont divisés, incompétents et n'empêchent rien ». Emile Faguet trouvait ces objections puériles, il désarmait froidement les obstinés qui s'emparaient de ce refrain pour le répéter : « On dit... qu'il y aurait un subrogé-tuteur. Vous pouvez supposer les trois filles de Vigneron majeures, et il n'y aurait pas de subrogé-tuteur ».

Si l'on n'avait pas pris le drame de Becque pour un produit de l'école naturaliste, nous doutons fort que la question « conseil de famille » eût été soulevée, soutenue, répandue et répétée pendant plus de quinze ans. Si l'on s'était aperçu des intentions, plutôt des tendances psychologiques de Becque, on ne se serait pas égaré à insister sur une affaire réglée par le notaire des deux parties puisque celui-ci n'agit point officiellement mais comme un ami et un conseiller; on aurait du reste vu qu'il n'y avait point encore eu de licitation ni de succession ouverte exigeant un conseil de famille. Ce qui fait toute la valeur des *Corbeaux*, c'est que la pièce est justement là, dans l'avant-

liquidation, dans un de ces cas si fréquents où la triste solution d'un procès arrive, s'accomplit avant le procès même, avant que l'appareil judiciaire, avant que toute la foule des défenseurs, témoins et créanciers n'entre en scène. Il y a dans la réalité plus de ces avants-procès aux fins de compromission que de procès eux-mêmes (1).

Les antinaturalistes trouvèrent l'appui des autres critiques pour mettre sur *Les Corbeaux* la fameuse étiquette d'ennui que l'on a voulu coller sur le roman expérimental. Dix ans après la guerre de 1871, dans des circonstances matérielles très dures, secouée par les luttes des classes et divers courants, la France n'était pas gaie. Et l'on voulait chasser la tristesse. De toutes parts, on demandait la joie. Emile Zola même prétendait écrire ses comédies pour ramener le rire de Molière. J.-J. Weiss, avant lui, reprochait à Augier, même à Dumas fils l'excès de réalisme et le peu de goût qu'ils ont à faire rire les honnêtes gens. Il trouvait cet excès jusque chez Scribe. Si Edmond de Goncourt voulait se consacrer à la réalité poétique, d'autres voulaient la réalité amusante. Rire ! rire ! s'amuser ! C'était le cri de nombreux lettrés aussi bien que de la foule. Francisque Sarcey était le maître du chœur. La voix, qui demandait l'amusement et la gaîté tonna à l'occasion de ces sombres *Corbeaux*. On commit la faute de demander à une tragédie ce qu'elle ne voulait point donner. Les courriéristes plaisantaient : « Neuf dixièmes de l'auditoire ne viennent pas au théâtre pour y trouver installée sur les planches une succursale de l'administration des pompes funè-

(1) Voir dans le premier volume de notre ouvrage le chapitre *La puissance psychologique*.

bres » (1). Les chroniqueurs se plaignaient de ne voir « pendant trois heures que des femmes qui pleurent sans discontinuer et qui ne quittent pas un seul instant leurs robes de mérinos noir » (2). Celui du *Soleil* reconnaissait que *Les Corbeaux* avaient des qualités, mais, disait-il, « par malheur, ils ne constituent pas un *drame attrayant* ». Dans *Le Pays*, Georges Maillard s'associait à ce jugement : « L'impression en est attristante ». Henry de Pène, au *Gaulois*, admirait la pièce, mais il la trouvait pénible. « Ah ! quel dommage que cette pièce soit si noire ! », regrettait Charles Bigot dans son analyse. Henry Fouquier recourait à un euphémisme ; il parlait de monotonie. Cinq chroniqueurs, de second ordre il est vrai, disaient leur opinion carrément : « La pièce est antipathique », « Une comédie triste et ennuyeuse », « Une pluie de décembre ». Dans *L'Union*, Daniel Bernard prétendait exprimer l'état d'esprit et les sentiments du public en cette époque moralement troublée :

J'ai la faiblesse, partagée assurément par les dix-neuf vingtièmes du public, de vouloir une fin heureuse à une histoire triste. L'art du théâtre tout entier est basé là-dessus ; quand vous m'avez tenu pendant une soirée haletant et angoissé, à propos de catastrophes imaginaires, c'est bien le moins que vous me renvoyiez chez moi tranquille, le cœur léger, pleinement rassuré sur la destinée des gens aux chagrins et aux aventures desquels j'ai pris part.

Dans *L'Evènement*, Albert Wolff, tout à fait « parisianisé » depuis son départ de Cologne, accuse la pièce de ne pas quitter, après le premier acte, le deuil et criait au cauchemar :

(1) *Le Charivari*, 17 septembre 1882.

(2) *Le Dix-neuvième Siècle*, 16 septembre 1882.

Que diable ! on ne va pas précisément au spectacle pour penser toute la soirée qu'on retourne à la poussière... Exploiter au théâtre de telles douleurs, les analyser pendant trois actes sur quatre, en insistant avec cruauté sur tous ces détails, c'est imposer au public un spectacle qui lui donne le cauchemar.

Sarcey, le grand pétrisseur des théories de gaieté, avait assisté quelques jours avant la première des *Corbeaux* à la représentation de *Lydie*, drame en cinq actes, tiré d'un roman de Balzac. « Les histoires de La Torpille avec Nucingen me font l'effet de contes à dormir debout », racontait-il à ses lecteurs du *Temps* (1). Après les *Corbeaux*, le ton envers Becque est plus respectueux, mais il se plaignait du « cri trop lugubre » des corbeaux et il regrettait que la pièce « ne s'illumine pas d'un rayon de joie ».

Dans le camp des naturalistes, un salut admiratif monte vers Becque et sa pièce. Les chefs du camp sont muets. Ils diront plus tard leur admiration, comme Zola, ou ils renieront Becque, comme Céard. Mais les troupes naturalistes se mirent en mouvement; la presse zoliste ne ménagea pas ses éloges. Le *Bien Public* reproduit une scène des *Corbeaux* et crie à tue-tête la victoire. « Quel succès ! Quelle ovation ! », écrit Jean de Martillac en donnant l'aspect de la première. « J'aime l'auteur et j'admire l'œuvre », déclare le chroniqueur de la *Vie Moderne*. Henri Bauër, dans un article de fond du *Réveil*, chante les qualités des *Corbeaux*. Leur portée sociale lui paraît incompara-

(1) 11 septembre 1882. — « Et que voulez-vous ? a écrit Sarcey dans une autre occasion. Moi, quand je viens au théâtre, fatigué d'une journée de travail, c'est pour échapper deux ou trois heures aux soucis de la réalité noire dans lesquels je me débats à l'ordinaire... » (*Le Temps*, 23 octobre 1882).

ble. Il rappelle même la première manière de Dumas fils pour démontrer l'importance de l'auteur-novateur :

Cette comédie est la plus réaliste qui ait encore été mise au théâtre. Jamais l'observation rigoureuse, l'analyse impitoyable n'ont été poussées plus loin. J'ai déjà insisté sur les caractères tous tracés de main de maître; j'ai indiqué les situations audacieuses, originales, émouvantes et je voudrais, si l'espace me le permettait, citer des mots féroces qui cinglent comme des coups de fouet... Seul, Dumas fils en a eu de semblables, d'une misanthropie aussi amère, si marqués de désespoir et de sanglots étouffés.

Bauër, et cela sera la fierté de sa vie, présente les *Corbeaux* comme le signal d'un renouveau de la littérature dramatique. Léon Picard, dans le *Citoyen*, fait ressortir la beauté du dénouement. La fin de la pièce est, pour lui, « superbe ». Au nom de « l'école brutale », dans le *Voltaire*, Emile Bergerat rappelle *Michel Pauper*, le drame fougueux, hardi, où « cent qualités crépitaient dans le dialogue » et il rattache *Les Corbeaux* à ce temps-là. « Becque les traîne, dit-il, depuis dix ans [!], sans qu'un seul directeur ait eu le courage de braver la critique de Sarcey ». « C'est honteux ! honteux ! dit-il en défendant Becque contre les accusations de brutalité. O puissance des mots injustes : Becque était un brutal ! » Il démontre l'originalité des *Corbeaux* si nécessaire, si salulaire (1). Il se révolte contre les coupures qu'on a imposées à Becque et accuse la compli-

(1) « Il faut en finir, dit Bergerat, avec cette furie du tout fait, du tout appris et des règles ». Son feuilleton combat la vieille école et riposte aux reproches de Sarcey et de son groupe : « Ah ! ça, est-ce que vous vous imaginez qu'il a tout moissonné, votre Scribe, et qu'après ce bourgeois il ne nous reste plus qu'à tirer la langue ? »

cité de la critique : « Henri Becque a dû se laisser dégrader. On lui a coupé des scènes entières et la critique a trouvé cela très bien ». — *La Justice* s'anime, jubile à l'idée que les nouvelles conceptions ont pénétré sur la meilleure scène française : « Le naturalisme au Théâtre-Français ! disaient hier les routiniers en se voilant la face. Où allons-nous ! Tout est perdu ! C'en est fait de l'art dramatique ! Oui, le naturalisme dans la maison de Molière. Et nous nous en réjouissons... » Et c'est sous l'angle d'une farouche démocratie que son chroniqueur voit la réussite des *Corbeaux* :

M. Henry Becque, l'auteur des *Corbeaux* a renié les traditions niaises qui font que toutes les pièces se ressemblent; s'il n'a pas cru devoir faire triompher la vertu et punir le vice au dénouement, il a montré des scènes de la vie réelle sans ménager les susceptibilités d'un public bourgeois mal à l'aise en voyant dévoiler les vices ou les lâchetés qu'il érige en vertus pour les faire accepter.

La France caractérise la pièce par des termes qui ont l'air d'être extraits de préfaces naturalistes : « C'est de la chirurgie dramatique ». Le journal rend justice au courageux auteur qui « ne se préoccupe ni de charmer ni d'être agréable », qui veut « avant tout et surtout être vrai ».

Dans le *Mot d'Ordre*, B. Fageol, collaborateur d'Emile Richard, d'E. Lepelletier et de Valentin Simond, est rempli d'allégresse à cause de la déception que les mauvais prophètes — ceux qui disaient : « Si vous saviez le four qui se prépare ! » — ont eu devant « un succès éclatant ». C'est alors que les naturalistes prennent Becque tout à fait pour un des leurs et l'adoptent quelquefois; on le dit exprès, on le souligne sans détour :

« Cette pièce est d'une vérité, d'un *naturalisme* — (il faut bien qu'on accepte le mot puisque la chose s'est enfin imposée au public) — absolument remarquable ». « Voilà une belle et bonne soirée, dit-on dans cette sorte de manifeste triomphant, voilà une belle et bonne soirée non seulement pour le jeune auteur qui en est le triomphateur, mais pour toute l'école littéraire moderne. C'est la vérité qui est victorieuse ce soir, et c'est la routine qui a été vaincue ». B. Fageol ? ne serait-il pas le pseudonyme de Zola ? Plus d'un de ces chroniqueurs écrit comme Albert Dayrolles dans *Le Combat* : « ...Ma vive sympathie pour le talent vigoureux et hardi de l'auteur. Je ne souhaite qu'une chose. C'est qu'il lui soit permis de se produire souvent ». *La Lanterne* rappelle la première d'*Henriette Maréchal*, et son chroniqueur se réjouit de ce que *Les Corbeaux* ont un sort meilleur. Il aime les hardiesses de Becque et remercie E. Perrin, administrateur du Théâtre-Français, « d'avoir monté cette pièce si intéressante malgré ses imperfections : car, *c'est l'entréc du naturalisme à la Comédie-Française* ». Paul Alexis, un fervent du groupe naturaliste, ajoutait de son côté : « Donc, même au théâtre, le mouvement nouveau *s'affirme* et commence à donner d'excellents résultats ». Jusqu'en Suisse, la presse rapporte la nouvelle de la victoire naturaliste au théâtre. *Le Journal de Genève* écrit : « Le naturalisme a pris hier possession de la Comédie-Française, dans la personne d'un auteur de talent, M. Becque ». Et l'on se demanda si le succès des *Corbeaux* ne serait pas « de nature à faire prévaloir l'avènement de M. Zola au Théâtre-Français » (*Le Télégraphe*, 15 septembre 1882). On veut même

quelquefois faire de Becque un précurseur, un fondateur du naturalisme. *L'Univers illustré* réclame la priorité pour Becque sur Zola : « Il est juste de dire que M. Becque avait eu l'idée du naturalisme dramatique bien avant que M. Zola y eût songé ».

Dans ces discussions enflammées, personne n'a contesté la valeur de Becque. Clément Caraguel, qui, comme Albert Wolff, a trouvé la situation de la famille Vigneron intolérable et l'a considérée comme un cauchemar, écrivait dans le *Journal des Débats* : « M. Becque est un homme d'une incontestable valeur ». Auguste Vitu, qu'on disait vénal (1) et pour qui *Les Corbeaux* étaient un « ouvrage informe », reconnaissait à Becque le talent et l'observation, et « de la vérité bien saisie en plus d'un endroit ». Henry Fouquier, même dans la scène si discutée où se rencontrent Mme de Saint-Genis et Blanche, trouvait une adroite structure. Il accusait Mme Lloyd d'avoir mal joué son personnage et rejetait sur elle l'insuccès de cette « scène terrible mais d'une vérité, d'une logique irréprochables ». Il ne niait pas « le talent peu ordinaire » de l'écrivain. « La chute de M. Becque, disait même ce Charles Bigot que Zola avait malmené, la chute de M. Becque, si chute il y a, le laisse plus haut que certaines victoires ».

Des critiques impartiaux, sans parti-pris, se

(1) Le bruit courait que l'administrateur de la Comédie-Française, E. Perrin, aurait conseillé à Becque de donner la veille des *Corbeaux* deux mille francs pour obtenir une critique favorable. (M. André Antoine, dans son « Courrier Théâtral », au *Journal* du 19 février 1925, a réfuté ce bruit. M. Eric Dawson dans son livre *Henry Becque, sa vie et son œuvre*, page 120, au contraire, le soutient).

rangèrent du côté des *Corbeaux*. Edouard Thierry, qui avait, le premier, découvert la pièce, regrettant les épisodes coupés après la répétition générale, analyse longuement la pièce, loue la conduite de l'action et « un style d'une netteté, d'une justesse, d'une solidité transparente, à travers lequel se reproduit, comme à travers le plus limpide cristal, l'image inaltérée de la vie ». Celui qui a découvert *Les Corbeaux* y admire les caractères complets, les personnages qui « une fois nommés sont désormais connus », les mots « contre lesquels on a paru se défendre et qui deviendront des proverbes ». Edouard Thierry s'exprime sans ardeur ni animosité envers ceux qui ne pensent pas comme lui. Sa critique en est d'autant plus persuasive. Il arrive très naturellement à une conclusion des plus flatteuses. *Les Corbeaux*, dit-il, sont « une œuvre qui n'est pas loin d'aller de pair avec *Turcaret* ». Georges Ohnet, de son côté, démontre que l'on peut quelquefois, quand on tombe, tomber bien. « L'issue malheureuse » de la représentation ne diminue en rien son estime pour « le talent vigoureux et original de M. Becque ».

Deux poètes, Henri de Bornier et François Coppée, prennent la défense des *Corbeaux*. Ils protestent tous les deux contre le siège fait autour de l'auteur pour l'obliger à couper les épisodes de la fin des premier et dernier actes. Coppée demande à Becque de restituer à son drame, lorsqu'il l'imprimera, ces scènes dont il a eu tort de permettre la suppression. « Les penseurs, dit Coppée, reliront alors l'œuvre de Becque, avec la plus chaude sympathie ». De Bornier est du même avis à ce sujet. Il regrette surtout la dernière scène de la pièce, où reparaît le tapissier

du premier acte. « On a tant obsédé l'auteur, écrit de Bornier, que la scène a été supprimée. Elle était pourtant une des meilleures, une des plus logiques, des plus fortes, et elle donnait la clé de la pièce »...

Henri de Bornier rend hommage à la Comédie-Française pour avoir voulu jouer un auteur qui, jusque-là, avait plus de talent que de bonheur. Pour le critique de la *Nouvelle Revue*, la pièce n'est pas une pièce, c'est un drame, c'est le spectacle le plus déchirant et le plus dramatiquement vrai. Becque, dit-il, « jette au feu la perruque de Despréaux ». De Bornier le voit s'en aller « tête nue, au plein vent et sous l'averse ». S'il lui cherche quelque querelle, au sujet de la faute de Blanche Vigneron, il le fait parce que l'auteur des *Corbeaux* « est déjà un maître et que ses leçons peuvent être utiles ou fatales à la direction de l'art dramatique ». Prophétiquement, de Bornier envisage, en 1882, un mouvement qui sortira des *Corbeaux* et des élèves de Becque, qui emprunteront « les défauts de son système » ou « les brillantes et solides qualités de son talent ». Large, généreux, désintéressé, de Bornier ne trouve équitables que les juges à qui les *Corbeaux* ont permis de mettre le nom de Becque « à côté des noms de Lesage et de Beaumarchais ».

François Coppée ne fut pas compris par Becque au moment où, après *Le Passant*, il faisait jouer *Le Luthier de Crémone*. Dans *Le Peuple* du 6 juin 1876, Becque consacrait à ce poème dramatique un compte-rendu sec et quelque peu railleur. Il écrivait : « Je n'ai pas trouvé, malgré le talent de M. Coppée, que son nouvel ouvrage méritait un récit plus sérieux. Que M. Coppée y

prenne garde... Il s'attarde dans de petits tableaux, dans des sujets mesquins où son imagination s'appauvrit et son talent poétique même, tout en restant souple et pur, donne quelques signes d'épuisement ». Etait-ce un stimulant pour Coppée, qui entreprit alors son *Severo Torelli* ? Ne croyait-il pas plus que Becque à son ouvrage ? En tout cas, il ne garda pas rancune au critique. Et il comprit *Les Corbeaux*, lui le poète de ceux que la nature a marqués pour la souffrance. Avec ardeur, il défendit la pièce contre le public qui ne comprenait guère « cet art sobre et simple », qui ne goûtait pas « ces mots qui font plutôt penser qu'ils ne font rire » (1). Coppée s'extasia devant « la première, la plus haute qualité : la force » ; il narra le sujet de la pièce en des termes capables de rendre encore plus belle « cette navrante et malheureusement si réelle, si vraisemblable histoire ». Comme à la première représentation, c'est « avec joie et fierté » qu'il défend « cette œuvre virile », cette pièce qui « attriste les naïfs, trouble les satisfaits, irrite les corrompus, mais ne laisse personne indifférent et dépose dans les esprits sérieux un sombre et salutaire souvenir ». De son style imagé, Coppée montre en Becque un semeur de vérités. « M. Henry Becque, écrit-il, est un écrivain de conscience, de courage et de talent. Il avait les mains pleines de vérités ; il les a ouvertes, et il a eu raison ».

Les critiques élogieuses vinrent d'autres côtés

(1) « Au fond, dit Coppée, le goût français n'a pas changé et de même qu'il ne voulait pleurer, au temps des tragédies, que sur le malheur des rois et des héros, il ne se plaît, de nos jours, qu'aux aventures des personnages aristocratiques. Or, dans les *Corbeaux*, pas le plus petit duc, pas la moindre princesse ».

encore. *Le Petit Journal* publia en première page, comme article de fond, l'éloge que Thomas Grimm fait d'un « robuste » qui a battu en brèche « les conventions plus que centaines du théâtre tel qu'on l'admet ». *Le Gaulois* reproduisit le 15 septembre 1882 la scène VI du quatrième acte, la dramatique réunion de la mère, du notaire et de la fille qui s'offre en holocauste. *L'Illustration*, la *Revue et Gazette des Théâtres*, d'autres revues qui ne sont pas d'une grande valeur littéraire mais qui font nombre et forment le chœur apportèrent leurs oboles à la célébration des *Corbeaux*. La *Revue des Deux Mondes*, en s'élevant au-dessus des querelles, mettait les choses au point. C'est un Normalien qui fit presque sienne la cause de Becque. Louis Ganderax (1) se dressa contre les spectateurs qui se laissent duper par les habiletés, par les *trucs* des faiseurs de pièce. En comparant les personnages de Becque avec ceux de Molière, il justifie la probité révoltée avec laquelle *Les Corbeaux* ont montré le monde des Mme de Saint-Genis. Si les sifflets allaient bon train, c'est que le public aimait mieux des mensonges endormants que la sincérité scandaleuse. Mme de Saint-Genis, disait Louis Ganderax, a comme témoins un chef de division et un général. « Ils se sont rencontrés chez Mme de Saint-Genis autrefois, mais je ne jurerais pas qu'elle eût préparé la rencontre... Bourdon l'aborde en souriant, sur un renseigne-

(1) Dans *Une Campagne*, Zola n'épargna pas « ce jeune pion émancipé, qui, à cinquante ans, sera un pion aigri et insupportable ». Il lui reprochait d'être lancé par les anciens de l'Ecole. Les louanges qu'on faisait de lui l'exaspéraient : « Ah ! Monsieur, comme il écrit bien ! Que de finesse ! Que d'esprit ! On va jusqu'à citer Voltaire » (Page 246). Ganderax ne se venge pas sur Becque de ces injustes lignes où Zola vidait sa colère.

ment de son collègue Testelin, — qui aime les jolies femmes... Elle est de ces beautés agissantes, qui, selon les circonstances et l'âge, sont filles, sœurs ou veuves de capitaines qu'on n'a jamais vus ». Comment voulez-vous, demande Ganderax, que Mme de Saint-Genis ait alors « les sentiments et le langage d'une honnête femme ? » La faute n'en est point à Becque. Dans *l'Avare*, Froisine est, en somme, une « entremetteuse d'affaires ». C'est Louis Ganderax qui s'apercevra le mieux de la puissance logique et de la force psychologique de Becque comme observateur : « Il [Henry Becque] a écrit une pièce d'un rare mérite, où chacun des personnages a son caractère et s'exprime selon ce caractère, selon sa condition et ses mœurs : Mme Vigneron, ses trois filles ou plutôt chacune de ses filles, Teissier, Bourdon, Mme Saint-Genis, Lefort autant de créatures dont chacune a sa physionomie propre, et de même son langage; toute cette prose, d'ailleurs, est d'une santé, d'une fermeté remarquable; enfin l'action est telle que l'exige la logique des caractères ». Comment, alors, ne pas approuver la Comédie-Française d'avoir bien accueilli cette pièce ? Comment alors ne pas reconnaître en Becque un des auteurs à qui doit aller notre estime ? Après avoir énuméré les qualités des *Corbeaux*, Louis Ganderax, de la haute et influente tribune qu'est la *Revue des Deux Mondes*, a l'air de clore la grande controverse « Pour ou contre Becque » par un mot admiratif et respectueux : « C'est, j'imagine, assez pour que je salue très bas M. Becque ».

Après la tumultueuse soirée de la première et après ces nombreuses chroniques consacrées aux *Corbeaux*, la critique de l'époque s'en tint à ce

dixi et laissa la pièce vivre son destin. Son attention ne se fixa même plus sur la brochure des *Corbeaux*, qui parut ces jours-là. Un critique, cependant, suivit l'ouvrage de Becque même après ce premier tumulte. Ce fut Sarcey. Il ne lit pas non plus *Les Corbeaux* imprimés, mais il alla les revoir. Sarcey trouvait qu'une esthétique de l'art dramatique devait, se former et s'exercer au théâtre entre les auteurs et le public. Il cherchait « à sentir comme le grand public et avec lui ». Il était fier d'être public, peuple, foule. Il n'alla pas à la répétition générale des *Corbeaux*. C'est qu'il tenait, déclarait-il lui-même plus tard, à conserver toutes fraîches les impressions de la première représentation. Par une des contradictions qu'on rencontra souvent chez lui, il ne jugea pas à cette représentation comme le public. Becque le mit en désaccord avec les spectateurs : le critique en tant que critique sentait la valeur des *Corbeaux*; comme spectateur, le critique ne croyait pas que ses contemporains viendraient admirer la pièce. « Mais si le public se plaît à cette œuvre, écrivit-il dans son premier feuilleton, et s'il y court, je serai bien étonné, plus ravi encore ». Pour sortir de cet embarras, il attendit que les quatre premières représentations fussent passées, et s'en alla voir encore une fois la pièce de Becque. « Elle marche à présent sans cahots d'un bout à l'autre; elle est acceptée du public », écrivait-il le 2 octobre 1882, dans son troisième feuilleton où il parlait des *Corbeaux* (1). « Je n'ai pas grand'chose à

(1) Sarcey se rencontre là avec plusieurs chroniqueurs qui ont aimé constater la marche aisée de la pièce devant le public des représentations suivantes. « Le public s'est apprivoisé », dit parmi autres *La Vie Moderne* du 7 octobre 1882.

changer aux appréciations que j'en ai faites après le premier soir », disait-il. Il ne dit pas : « Je n'ai rien à changer », mais : « Je n'ai pas grand'chose à changer ». Reprenant son reproche favori contre la tristesse de l'ouvrage et son éloge pour le talent de Becque (1), il se réjouissait de noter le succès obtenu auprès du public. « Les recettes se maintiennent à un chiffre très honorable », constatait-il. Puis, en contredisant le scepticisme qu'il montrait douze jours avant, il exprimait sa foi dans le triomphe des *Corbeaux* : « ...Je crois, j'espère que cette comédie fournira une belle carrière ». Ce « j'espère » est une atténuation mais Sarcey en avait détruit l'effet d'avance, en constatant que le public allait voir la pièce pour elle-même et « à coup sûr » non pas « par l'engouement ». Le consciencieux critique, l'amoureux du théâtre, sans vouloir s'infliger un démenti, rectifiait en somme sa première opinion, diminuait les réserves qu'il avait faites, et prenait plus énergiquement parti pour les *Corbeaux*. « Nos discussions, disait-il pour tranquilliser ses remords, nos discussions, après tout, n'y auront pas nui ».

Quatorze jours après ce feuilleton, le 16 octobre, Sarcey cite *Les Corbeaux* à la première place parmi les œuvres dont avait à s'enorgueillir « un commencement d'hiver ». Ce qui plus est, il se montre véhément contre les abonnés du mardi qui n'ont pas goûté la pièce. Le 1^{er} janvier 1883, alors

(1) « C'est une œuvre très forte et pleine de talent, mais triste et qui n'a pas été conçue dans la joie ». Dans les *Souvenirs d'un auteur dramatique*, Becque a répondu notamment à ce passage, en racontant les moments seins de sa vie où *Les Corbeaux* ont été écrits : « C'est là [rue de Matignon], que la critique le sache bien, dans le bon air et la verdure, le ciel sur la tête, que j'ai trouvé mes mots les plus cruels ».

que d'autres critiques songeaient à peine aux *Corbeaux*, Sarcey, indigné, gronde contre les sifflets par lesquels un public dit d'élite a accueilli la pièce, même sans l'avoir écoutée. Une fois de plus, Sarcey, qui ne veut être qu'un avec le public, combat le public et défend l'auteur. « Nous avons senti quelque humiliation à écouter le récit de ce qui s'est passé au dernier mardi de la Comédie-Française, écrit-il dans son feuilleton. On m'a conté — car je n'y étais pas — que la comédie des *Corbeaux*, qui était pour la première fois donnée à ce public spécial, avait été outrageusement sifflée, et cela de parti-pris, dès le premier acte! » C'est avec « un grand écœurement » que Sarcey voit le théâtre jeté en pâture à un public qui « fait du genre » et qui par fausse délicatesse n'accorde pas ses sympathies à une pièce telle que *Les Corbeaux*. « Il n'y a pas à dire, crie Sarcey, elle est pleine de talent, cette pièce des *Corbeaux* ». Il avait pensé que le public de la rue Saint-Denis se buterait contre cette œuvre austère, et qu'il y aurait « du tirage » lorsqu'on viendrait à lui. « J'avais fait mes réserves, en vue de ce public », explique-t-il au sujet des premiers reproches qu'il a faits à Becque. Il peste contre les spectateurs cultivés ou soi-disant tels dont l'incompréhension n'était même pas à prévoir. Emporté, perdant sa bonne humeur habituelle, Sarcey s'anime : « Mais c'est justement le public qui se croit et qui se dit parisien par excellence, c'est celui-là qui témoigne de la même étroitesse d'esprit, de la même énergie de préjugés, tranchons le mot : de la même sottise ». Pour décharger sa bile, il traite les abonnés du mardi de « pourris » ; ce grand épicurien, qui a prêché la gaîté, le rire et l'amusement, leur re-

proche non seulement de ne s'amuser de « rien qui soit noble ou délicat » mais aussi de ne pas avoir « d'autre idée au monde que de s'amuser ». « Ils s'en vont des *Corbeaux* en criant : C'est infect ! et ils courent à une opérette ». « C'était votre devoir, dit-il aux spectateurs en supposant même qu'ils n'ont pris qu'un médiocre plaisir aux *Corbeaux*, c'était votre devoir, à vous qui avez la prétention de donner le ton et de marcher en avant, c'était donc votre devoir de sentir l'originalité de cette pièce et d'encourager au moins d'une approbation tacite le débutant qui l'avait signée ». Encore plus violemment, il s'en prend à l'administrateur Perrin qui, par crainte de nouveaux sifflets, n'a pas donné la pièce aux abonnés du jeudi. Il est plus coupable que sa riche clientèle « d'esprit mesquin et intolérant ». Sarcey, réclamant maintenant une crânerie semblable à celle de Becque, reproche à Perrin de ne pas être crâne devant ceux qui payent et croient que l'argent est l'*ultima ratio* : « Il n'a pas consulté l'auteur; je connais Becque, c'est un vaillant; il n'eût demandé, lui, qu'à lutter jusqu'au bout » (1).

Quatorze jours se passèrent encore. Sarcey reçut un grand nombre de lettres protestant contre l'âpreté de son feuilleton. Il en écrivit un autre, très gracieux celui-là, mais il maintint les

(1) Jules Lemaître trouvait à Sarcey de l'esprit, et du meilleur, quand il parlait « 1° de la Sainte-Enfance; 2° de la magistrature; 3° des abonnés du mardi ». « Vous rappelez-vous, écrivait Lemaître, une très véhémence et très large sortie contre les abonnés du mardi à propos des *Corbeaux* de M. Becque ? L'invective montait, montait : « Au moins, puisqu'ils ne savent rien, qu'ils ne se mêlent pas de juger ! » Et tout ce crescendo aboutissait à un mot superbe : « Ils viennent là pour voir et se faire voir, c'est bon; mais la pièce, est-ce que cela les regarde ? » » (*Les Contemporains*, deuxième série, p. 221).

mêmes reproches au public et les mêmes éloges pour Becque. Une correspondante lui avait écrit : « Eh mais ! n'avez-vous pas vous-même trouvé dans cette pièce beaucoup de choses mauvaises ? Pourquoi vous gendарmer que nous vous donnions raison ? » Il n'est pas embarrassé pour répondre . « Eh oui ! dit-il, j'ai fait bien des restrictions. Et j'eusse volontiers excusé un public ordinaire d'être plus frappé de certains défauts voyants que de grandes qualités de l'œuvre. Mais ce public des mardi, c'est (par hypothèse) le public intelligent, le public lettré, le public de bonne compagnie ; il est la résultante de ce qu'on appelle, dans l'abominable jargon d'aujourd'hui : les classes dirigeantes. Le propre d'une classe dirigeante, c'est de diriger... Au théâtre, le devoir de la classe dirigeante, votre devoir, Madame, celui de vos amis, c'est quand un auteur, sinon inconnu, nouveau tout au moins rue Richelieu, et plein de talent comme Becque, donne une œuvre après tout remarquable et abondante en promesses, de ne pas la siffler brutalement, sans même l'avoir entendue ».

Sarcey retire le mot *pourris*, mais il ajoute de nouvelles accusations. « Je n'étais pas à cette représentation néfaste, mais tout le monde me l'a contée », dit-il en faisant sienne l'indignation générale que l'attitude du public riche avait provoquée. S'il est grave de siffler sans avoir entendu, c'est encore plus grave de siffler les scènes qui ne méritent que des applaudissements. « Au dernier acte, répond Sarcey à sa correspondante, le rideau se lève sur ce misérable extérieur, que M. Perrin avait mis en scène avec un goût exquis ; on a sifflé le décor, on a sifflé ce déjeuner silen-

cieux et navré qui le premier soir avait fait éclater les applaudissements de la salle » (1).

Même si une telle défense ne se présentait à l'esprit de Sarcey qu'aux moments où le sang lui bouillait dans les veines à la vue des « gommeux devant lesquels on jetait des perles », c'était quand-même une défense. Dans les feuilletons où, en 1883, il épanchait sa colère contre les spectateurs qui se donnaient des rendez-vous au théâtre, qui s'ennuyaient pendant les actes et s'amusaient aux entr'actes, il défendait deux auteurs : Molière et Becque.

En résumé, la bataille des *Corbeaux* transférée du théâtre dans le rez-de-chaussée des journaux et dans les colonnes des revues est menée avec fracas; le combat est engagé surtout entre deux camps, mais de nombreux épisodes ont lieu à part. Si la critique ne se rend pas compte de toute l'importance de la pièce, elle en voit suffisamment la valeur. Si l'on ne s'aperçoit pas encore qu'un auteur destiné à survivre a livré sa principale comédie, on néglige assez ses œuvres précédentes pour réserver de l'estime à la dernière. On ne se doute pas encore de l'immortalité de l'auteur ni de la pièce, mais, par un intérêt tout spécial qu'on leur porte, on traduit, souvent sans le vouloir et sans s'en apercevoir, l'étonnement ou l'admiration que l'instinct des critiques éprouve irrésistiblement. Il faut de l'éloignement pour bien voir.

(1) *Le Temps*, 15 janvier 1883. — *Quarante ans de Théâtre I*, 1900, p. 331.

III

En 1885, la critique est empoignée par Becque et sa *Parisienne*. Sans combat, à la surprise générale, la première fut une victoire. On accuse immédiatement l'inhospitalité de la Comédie-Française et des autres théâtres. Un certain écho des querelles soulevées par *Les Corbeaux* retentit dans la presse qui s'occupa de la *Parisienne*. « C'est un chef-d'œuvre, a dit Emile Zola au sortir de la représentation, avant-hier », écrivait Albin Valabrègue dans *Le Soir*. Le mot a été assez entendu pour devenir un mot d'ordre et pour servir l'inspiration des chroniqueurs. Il excita surtout d'anciens reproches, qui ressuscitèrent. « Pourquoi calomnier la vie et l'humanité ? Pourquoi systématiquement ne nous montrer jamais que la laideur et le vice ? », répétait en variant le ton Charles Bigot. « C'est le côté faible des théories de M. Becque et de toute l'école naturaliste de notre temps ». Ni les chroniques très explicites que Becque avait consacrées en 1884, dans *Le Matin*, à se mettre une fois de plus en dehors du groupe naturaliste (1), ni les strophes railleuses du *Frisson* publié dans *Le Gaulois* du 30 mai 1884, n'ont suffi pour tranquilliser l'inquiétude des antinaturalistes. *Le Constitutionnel* et *Le Pays* publiaient le même jour la même phrase : « M. Becque estime, lui aussi, que le théâtre sera naturaliste ou ne sera pas. On n'avait guère présenté encore l'adultère si

(1) « Conférence », « Chérie », « Zut au berger ».

nettement, avec un réalisme si ingénu ». Auguste Vitu voyait dans la pièce « la peinture toute crue des passions et des vices ». Charles Martel avouait, dans *Le Dix-Neuvième Siècle*, être déconcerté par « ces études du naturalisme ». Charles Monselet ne se borna pas aux termes habituels; il s'échauffa la bile jusqu'à en venir aux gros mots.

Plus d'un critique s'étonna de l'accueil qui fut fait à la pièce. Le public, disaient-ils, ne s'est pas scandalisé. Furieux contre les applaudissements réitérés, Charles Bigot croyait que le grand public s'abstiendrait ou se révolterait. Expliquant le succès de *La Parisienne* par la composition spéciale de la salle lors de la première et la présence d'un public « à qui il faut du neuf, qui est artiste et qui s'intéresse à l'effort artistique », J.-J. Weiss comptait aussi trouver des rebelles parmi les spectateurs des représentations suivantes. « Il est douteux, disait également Camille Le Senne, que *La Parisienne* s'impose aux spectateurs ordinaires ». Dans son premier feuilleton consacré à *La Parisienne*, Sarcey ne contredit point ses collègues d'autrefois et d'alors. « C'est là, dit-il en donnant son avis sur la pièce, un ragoût de sceptiques blasés plutôt qu'un bon et franc mets à servir au grand public ».

De l'autre côté de la rivière, le groupe naturaliste et ses amis répondaient par des dithyrambes. Albin Valabrègue, celui qui avait rapporté le mot de Zola sur l'ouvrage de Becque, insistait sur la signification de la *Parisienne* : « C'est l'évènement de la saison. Disons le mot : c'est une *Dame aux Camélias* qui vient révolutionner l'art dramatique ». *Le Voltaire*, dans un article de fond, était du même avis : « L'auteur n'a jamais annoncé

qu'il voulait révolutionner le théâtre, et il l'a bel et bien poussé en avant ». Léopold Lacour, qui soutiendra l'œuvre de Becque toute sa vie, dans son premier feuilleton consacré à *La Parisienne*, ne la trouva digne que de quelques passages froids, réservés. « Le titre est mauvais », disait-il dans *La France Libre* du 9 février 1885. Mais, une semaine après, il confessa son erreur; un repentir vint redresser son premier jugement; son esprit s'affranchit des préjugés pour examiner la pièce impartialement. En lui rendant justice, il condamnait sa première chronique : « Force étonnante du lieu commun ! Terrible obsession du préjugé littéraire ! Tyrannie lamentable des souvenirs, des phrases rebattues, des clichés !... Comme l'opinion de la masse pèse, malgré tout, comme elle impose avant que l'on ait eu le temps de réagir ! ». — *Le Rappel* ajoutait son suffrage à celui des lettrés qui ont été séduits par l'analyse « poussée plus loin qu'on ne l'a jamais osé au théâtre » (1).

C'est à ce moment surtout que Mirbeau entra en action pour défendre Becque contre l'hostilité de la critique. Sa joie est manifeste de voir cet auteur enfin « arrivé », de le voir quitter la place qu'il occupait dans « le martyrologe des artistes méconnus ». Son plaisir est grand de pouvoir dire : « *La Parisienne* a été acclamée hier » et de saluer Becque parmi les « consacrés ». Sa préoccupation principale, cependant, c'est de riposter aux reproches de la chronique théâtrale qui ne cher-

(1) Il y a des chroniques plus modérées bien qu'elles soient très élogieuses. Dans *Le Radical*, c'est Henry Maret, rédacteur en chef, qui en écrit une où il compare l'auteur de la *Parisienne* à Balzac. Il écrit : « Balzac aurait intitulé cela : *Une étude de femme* ».

che qu'amusement, rire, consolation. « Un critique, dit-il, se rend au théâtre après dîner. Il s'installe le plus commodément qu'il peut dans son fauteuil ou dans sa loge et ne demande qu'une chose, c'est que la digestion s'opère tranquillement. Les secousses violentes sont hostiles à son estomac ». C'est par là qu'Octave Mirbeau explique la querelle qu'une partie de la critique cherche aux œuvres de Becque. « Le critique, ajoute-t-il, est un être qui a besoin de consolation. Pour lui, l'art dramatique ne doit avoir qu'un but : consoler ». Voilà qui illustre encore mieux l'attitude des chroniqueurs envers Becque. « Le grand défaut de *La Parisienne*, dit avec emportement Mirbeau, c'est qu'il se mêle un peu trop d'amertume au rire, et que la digestion de la critique est incommodée, c'est surtout qu'elle ne console pas ».

Pour aggraver la tension des rapports entre la critique et lui, Becque n'avait pas besoin de Mirbeau. Il avait déjà en 1882, par la *Préface* aux *Soirées Parisiennes*, amorcé la lutte avec les chroniqueurs, en les accusant de ne pas voir clair dans les problèmes du théâtre. « Plus d'imagination ! fait l'un, écrivait Becque. Plus de gaieté ! répond l'autre. Et le métier, jeunes gens, le métier ! s'écrie un troisième. Si l'on ne dit rien du style, c'est que le style, au théâtre, ne compte pas. Ce point a été décidé par les arbitres, il n'y a pas à revenir dessus ». C'est encore poli. Mais un peu plus loin, Becque ne fait pas seulement des allusions aux erreurs de la critique, il la dit nettement inutile, il conteste sa raison d'être. C'est une diatribe qu'il jette au visage des professeurs d'art dramatique. Ceux-ci n'ont jamais manqué, cons-

tate-t-il. « Qu'ont-ils suscité ? Rien ! Qu'ont-ils empêché ? Rien encore ! Le chien aboie, dit un proverbe arabe, et la caravane passe. Une seule vérité paraît définitive aujourd'hui : il n'y a pas de mesure pour le talent, il n'y a pas de conventions que l'originalité ne détruise et ne remplace ».

Voilà le crime que la critique chercha à faire expier à Becque. Ce démolisseur de systèmes n'en avait-il pas aussi inauguré un, ne serait-ce que celui qui consisterait dans le parti-pris de ne pas en avoir ? Et pour lui prouver sa propre raison d'être, la critique se mettait à chercher la formule du système dont il procédait soit consciemment soit inconsciemment. Un de ces « professeurs d'art dramatique », J.-J. Weiss l'exprimait en ces termes : « M. Becque prétend copier la réalité au lieu de la peindre, encadrer le théâtre dans les perspectives habituelles de la vie, calquer rigoureusement le dialogue scénique sur le langage banal de l'homme social pris dans ses attitudes quotidiennes ». Le critique du *Journal des Débats* opposa à « ce système de théâtre » de Becque le sien : « L'art et le théâtre, c'est le transvécu ». J.-J. Weiss ne s'apercevait pas combien Becque englobait dans son théâtre ce système du transvécu et du recréé. De parti-pris, il prétend que « le spectateur attend toujours quelque chose qui ne vient pas, une émotion, un éclat de rire, une larme, à tout le moins une de ces secousses philosophiques que nous donne l'observation morale, implacable et concentrée ; le spectateur se demande pourquoi on l'a dérangé ». Tout en avouant que, comme Flaubert l'a fait, on peut tirer des effets puissants « de la platitude saisie et étalée », Weiss s'efforçait de prouver que *La Parisienne*

laissait le spectateur dans un état d'impassibilité. Celui-ci, à le croire, « ne s'ennuie pas, il ne s'amuse pas; il ne s'irrite pas; il n'est pas morose; il n'est pas révolté; il se sent terne et insipide devant le terne et insipide ». L'érudit critique ne faisait pas de chronique expérimentale, celle qui se fonde sur les impressions ressenties par une salle d'auditeurs. Sinon, il eût facilement trouvé lui-même des arguments opposés aux siens. Pour vérifier et démentir son développement théorique, il y avait dans les chroniques de ses confrères plus de matière qu'il n'en fallait : Henry Maret, par exemple, dans *Le Radical*, racontait son plaisir et celui de ses voisins à écouter *La Parisienne* : « Tous ces gens-là causent, et ces causeries font trois actes, qu'on écoute d'un bout à l'autre sans un instant d'ennui, comme on tirait un livre original et profond » (1). Weiss aurait pu trouver des réfutations même dans le compte-rendu peu sérieux que Sarcey consacra à *La Parisienne* dans son feuilleton du 16 février. « Le coup de théâtre est imprévu et charmant, dit-il au sujet de la première scène. Toute la salle a applaudi avec transport ». Après le rideau du premier acte, « la salle est dans le délire », écrit Sarcey. « Tout le monde vibrait », ajoutait-il. Et, plus loin, il avouait ne pas rester « terne et insipide », comme le prétendait Weiss. « Mon Dieu, confessait Sarcey, je vibraï bien un peu tout de même, parce que, il n'y a pas à dire, ce dialogue est vibrant... Il y a de la force, il y a du trait, la langue est d'une précision et d'une netteté mer-

(1) Plus d'un critique parle de la franche sympathie, du rire, des approbations qui ont accompagné la première de *La Parisienne*.

veilleuse; la phrase, quoiqu'un peu ramassée et compacte, est toujours sonore ». Si Weiss avait attendu pour écrire son feuilleton celui de Sarcey, il aurait su que la pièce était « curieuse à écouter », qu'elle « étincelait de traits de mœurs et de mots spirituels » et que, loin d'être d'une impression fade, elle était « quelquefois révoltante ».

La discussion tournait surtout autour des procédés littéraires et dramatiques de Becque. On faisait des traits d'esprit à propos du mot « pièce » dont il avait intitulé *La Parisienne*. L'affiche est menteuse, disait-on, en annonçant : « La pièce en trois actes »; pas de pièce du tout. Le chroniqueur du *Gil Blas* écrivait : « Becque a supprimé de sa pièce toute espèce d'action ». « La pièce de M. Becque n'est pas une pièce », écrivait *La Presse*, sans en faire un reproche à l'auteur. Charles Martel admettait que « les scènes prises une à une sont de véritables bijoux » en insinuant ainsi l'absence d'intrigue. Furieux de voir Becque ne pas obéir « aux vérités qu'on lui avait rappelées plus d'une fois », J.-J. Weiss faisait presque une caricature de ses procédés. « Dans *La Parisienne*, dit-il en chargeant à fond, nous n'avons rien : ni sujet, ni conduite, ni épisode saillant, ni commencement, ni crise, ni dénouement, ni caractères, ni images qui se fixent; rien que la vie éparsse ordinaire : c'est le système ». A. Claveau, dans *La Patrie*, était comme ahuri par ce système. « Pièce étonnante, si c'était une pièce! s'écrie-t-il avec surprise. Nulle action, nulle intrigue ! » « Ne cherchez ici ni commencement, ni milieu, ni fin », conseille à ses lecteurs Edouard Durranc. Camille Le Senne taxe des actes d'« antiscéniques ». Sarcey va jusqu'à prétendre que *La Parisienne* n'est que « des

articles de *La Vie Parisienne* merveilleusement écrits » (1).

Nous avons vu ailleurs ce qu'il faut penser de l'action dans le théâtre de Becque. Avant Jules Lemaître, Edouard Thierry s'aperçut en 1885 que l'action de *La Parisienne* existait, se nouait, s'enchaînait et se poursuivait vers la fin, bien étudiée, prévue, même calculée. Il raconta la pièce d'une façon exquise, avec du style, et son récit est une des meilleures preuves que la comédie de Becque n'est ni monotone ni informe. En outre, Thierry souligna le rôle des interprètes : ce sont eux qui peuvent éclairer les sous-entendus, soulever les doubles-fonds et jouer le jeu compliqué dont abonde le texte. « On tirera de *La Parisienne*, dit le critique du *Moniteur Universel*, des proverbes et des citations ».

La plupart des critiques restent élogieux. Au fond, même les adversaires reconnaissent les qualités distinguées de Becque. Il en avait été de même à l'occasion des *Corbeaux*. J.-J. Weiss, qui, très universitaire, se cabra le plus contre la manière dramatique de Becque, fait « le plus grand cas » de son talent et de son esprit. Auguste Vitu ne pouvait non plus refuser son éloge : « Il faut

(1) « — Eh ! bien, me demanda un de mes voisins, vous voilà bien attrapé ! Où est la scène à faire ? — Je conviens de bonne grâce qu'il n'y a point de scène à faire ; il n'y aurait même pas de troisième acte que je n'en serais pas autrement surpris. Du moment que l'on me récite sur la scène des articles de la *Vie Parisienne*, on peut arrêter la lecture après le second comme après le troisième. Ces articles sont merveilleusement écrits, je le reconnais... » (*Le Temps*, 16 février 1885). Avant que Sarcy ait eu le temps d'écrire cela dans son feuilleton, une semaine avant lui, A. Duchemin s'emparait de cet avis et l'adoptait dans *Le Soir* du 9 février : « *La Parisienne* n'est point précisément une pièce, c'est une suite de scènes dialoguées, dans le goût de celles qu'a publiées maintes fois *La Vie Parisienne* ».

le reconnaître, c'est l'œuvre d'un homme de grand talent ». Henri de Bornier ne se lasse pas de saluer l'ancien « lutteur » et de porter très haut sa nouvelle œuvre « forte et hardie ». L'« audace des situations et du style » l'enchantait et il approuvait en termes très élogieux le chaud accueil que le public fit à *La Parisienne*.

L'Echo de Paris (André Vervoort), *La Paix*, *La Patrie*, *Les Annales politiques et littéraires*, *Le Peuple* laissèrent leurs chroniqueurs parler de la comédie avec compliments, sympathie, et en la glorifiant. Henri de Lapommeraye, dans *Paris*, ripostait à ceux qui accusaient Becque de crudités : « M. Becque a un art analogue à celui du peintre David qui fait sentir l'anatomie de l'individu même sous les vêtements. On prétend que David peignait d'abord ses personnages tout nus et les habillait ensuite. M. Becque doit agir de même : il y a dans *Clotilde* et *Lafont* — les deux amants — des nudités que l'auteur ne montre pas mais qui se devinent ». Henry Fouquier, dans *La France*, faisait ressortir que Becque par moments « atteint à la note de la plus haute comédie ». Dans *Le Gaulois*, Henri de Pène invitait les critiques à « ôter leur chapeau à cette esquisse faite de main d'artiste ».

Cette querelle autour de *La Parisienne* en 1885, bien moins retentissante que celle des *Corbeaux*, eut également une sorte d'épilogue. A la première représentation, Sarcey ne comprit pas la comédie. *Les Corbeaux* étaient pour lui une « pièce étrange », *La Parisienne* une « pièce bizarre ». Pour ne pas être « coulée dans le moule ordinaire », elle ne trouva pas grâce devant sa poétique. Il fit un compte-rendu où il cacha son embar-

ras sous une bonhomie railleuse. Jules Lemaître, dans la nécrologie consacrée à son bon maître, écrivait : « Les lointains personnages de notre ancien théâtre, il les repétrissait de ses gros doigts agiles, il les déformait peut-être, mais comme il les faisait vivre ! » En effet, il a raconté *Polyeucte* comme on raconte un vaudeville. *La Parisienne* tomba sous un de ces coups de blague familière au prince du gros bon sens. Sarcey en donna un récit qui tient de la parodie plutôt que de l'analyse. Il faisait ressortir les détails plus insignifiants aux dépens des traits saillants. Il étiquetait les personnages de caractéristiques arbitraires; le bon Du Mesnil, le mari, par exemple, est, d'après lui, un pur idiot. Il ne prit pas même la peine d'être exact. Le jeune Simpson est devenu sous sa plume le beau-frère de Mme Simpson, tandis qu'il en est le fils. Lafont ne demande pas, dans la première scène, la lettre, mais la clé; il ne dit pas : « Ouvrez ce secrétaire et donnez-moi la lettre »; Sarcey lui fait dire : « Donnez-moi cette clef ». Ce n'est pas Clotilde qui se rappelle que depuis le 15 janvier Lafont a été piqué d'une violente jalousie; c'est, selon Sarcey, Lafont qui a remarqué qu'elle a changé à cette date. La liaison de Clotilde et de Simpson dure six mois au lieu de cinq. Sous « les gros doigts agiles » la pâte change bien. Plus d'une citation est fausse. C'est à Du Mesnil, à ce Sganarelle, que Sarcey fait dire : « Il faut avoir confiance. Moi, j'ai toujours eu confiance dans ma femme », tandis que, on se le rappelle, la phrase exquise de Clotilde et la réplique impayable de Du Mesnil qui terminent la pièce sont tout autrement nuancées (1).

(1) Sarcey était quelquefois d'une négligence surprenante; même les classiques ont été trahis par ce Norma-

En se débattant à la fois contre l'entêtement de ses théories et contre la forte et belle impression que la comédie, de son aveu même, *originale* a faite sur lui, Sarcey accorde quelques compliments, par-ci par-là, à deux ou trois scènes, mais il accuse Becque de répudier la fantaisie et le rire aimable; il trouve que l'auteur de *La Parisienne* « s'attache à la réalité » et que, plus celle-ci est « vulgaire et plate, mieux elle lui plaît ». Sarcey s'aperçoit des mots profonds, mais il voit dans la pièce aussi « une brutalité voulue » et « un cynisme cherché ». Sarcey loue, il le dira plus tard lui-même, « par acquit de conscience ». Loin de trouver l'œuvre parfaite, ciselée, loin de saluer très bas une pièce dont l'apparition marque un sillon net et durable dans la vie du théâtre, loin d'ôter son chapeau devant cette *Parisienne* qu'on sacrera chef-d'œuvre, Sarcey, au mois de février 1885, s'écriait : « Que de grandes qualités il perd de gaieté de cœur, ce satané Becque ! » L'incompréhension est énorme.

Dix mois après, le Théâtre de la Renaissance remit la pièce sur son affiche. Elle devait y figurer en attendant qu'une nouvelle pièce fût suffisamment répétée. Deux saynètes et *La Navette* accom-

lien. Emile Faguet s'est arrêté sur les chroniques que Sarcey avait consacrées à *l'Andromaque* de Racine (*Quarante ans de théâtre*, volume III), et y a découvert plus d'une inconséquence. Sarcey montre une *Andromaque* consciente de la beauté que les larmes confèrent aux grâces féminines. « Pyrrhus, écrit-il, le dit lui-même à son confident :

J'aimais jusqu'à ces pleurs que je faisais couler...

Quelquefois, mais trop tard, je lui demandais grâce... »

Faguet a cherché ces vers dans le rôle de Pyrrhus. Il ne les a pas trouvés. « Cela tient, dit l'auteur des *Propos de théâtre*, à ce qu'ils sont dans le rôle de Néron, dans *Britannicus* ». — Dans sa préface au théâtre de Dancourt, il a trouvé dans *La Parisienne* un grenier qui n'existe point dans la pièce.

pagnèrent *La Parisienne*. La critique vint suivre la carrière de cette comédie discutée. Le public y prenait un plaisir évident. Il entraînait les critiques, qui, eux aussi, s'orientaient de plus en plus vers l'admiration.

Même dans les rangs des antibecquistes, on modifie les premiers feuilletons et l'on se fait quelque violence pour avouer ses impressions tout à fait excellentes. Auguste Vitu, par exemple, s'arrache à ses préjugés pour pouvoir apprécier la pièce à sa juste valeur. Après certaines réserves inspirées par les convenances, il écrit dans *Le Figaro* : « *La Parisienne* est une des comédies les plus spirituelles, les plus mordantes et enfin, mérite rare, les plus vraiment comiques de ce temps-ci. » « Il n'y a pas à dire non, insiste le critique; le public tout entier qui assistait à cette reprise a dit oui, en se laissant séduire par la subtile finesse d'analyse qui revêt, dans la bouche de ses personnages, les formes les plus naturelles et les plus naïves ». Auguste Vitu insiste sur les mots « exquis dans leur simplicité » et sur les scènes dessinées d'une main « aussi légère que cruelle ». Le premier acte est, pour lui, « un chef-d'œuvre ou peu s'en faut »; il est de la grande littérature. Pour peu, Vitu aurait écrit comme Henry Bauër dans *L'Echo de Paris* : « Quand *La Parisienne* aura-t-elle sa place au musée du Théâtre-Français à côté de nos chefs-d'œuvres classiques ? »

Quelques jours après ces feuilletons où les adversaires de Becque se rapprochaient de ses admirateurs, le 28 décembre, *Le Temps* publia celui de Sarcey. Pour la troisième fois, il revint à *La Parisienne*. Bien qu'en voulant toujours à Becque de ne pas être un vaudevilliste, de se recroqueviller-

sur lui-même au lieu de s'épanouir au dehors, de ne pas mettre d'hilarité dans ses pièces, de ne voir dans le monde « que des gens tarés, et des voleurs et des gourgandines », Sarcey essayait de s'émanciper de son parti-pris, de pardonner à Becque ses attaques contre la critique et de juger *La Parisienne* plus impartialement. « Elle m'a fait, à moi et à beaucoup d'autres, écrivait-il le 28 décembre, un bien meilleur effet que la première fois ». Sarcey expliquait cela d'abord par les concessions que Becque aurait consenties en retranchant « les mots, phrases ou allusions qui avaient le plus vivement blessé les susceptibilités du public », mais il avouait qu'un changement s'était produit en lui aussi. Quoiqu'hésitant un peu à donner à Becque l'occasion d'un avantage sur la critique, il se laissait aller à sa sincérité. « Je ne ferai pas difficulté de confesser à M. Becque, *dût-il s'affermir dans le mépris qu'il fait de la critique*, que nous aussi nous avons quelque peu changé ! » En se servant d'un terme cher au XVII^e siècle, Sarcey disait : « Nos yeux se sont dessillés ». Pour aller jusqu'au bout de sa confession, il se sentait embarrassé par son feuilleton précédent. Il fallait sauver sa dignité ! Il s'en tira d'une façon qu'il pratiquait très souvent. En 1864, pour lui, Racine n'est nullement un homme de théâtre. Peu à peu, Sarcey, après vingt ans, sera convaincu du contraire. Et il prétendra qu'il n'y aurait pas un mot à changer dans ce qu'il avait écrit jadis. Disposant de toute une gamme de nuances, il était, en effet, l'écrivain le plus habile pour passer graduellement du noir au blanc. « Ce n'est pas que je n'eusse rendu justice à l'extrême mérite de la comédie d'Henry Becque », commençait-il en se justifiant

adroitement. « Je viens de relire mon feuilleton; il n'y a pas une ligne que je ne pourrais encore signer aujourd'hui », déclarait-il. Et, en vrai sophiste, il trouve une habile transition sans que le passage soit trop marqué :

Mais... je ne sais comment dire cela... mais, il y a un an [lire : dix mois], ce que je louais dans la pièce, je le louais par acquit de conscience, parce que, après tout, je suis trop amoureux des lettres pour rester indifférent à une œuvre qui, par endroits, me paraît supérieure. Mais ce n'était point chez moi ouverture de cœur; mes éloges étaient plutôt œuvre de réflexion. Je comprends bien aujourd'hui les défauts de ce diable d'homme; mais voilà... j'en ai senti le charme, et je l'avoue tout uniment, parce que, après tout, comme disent les bonnes gens en mon pays, il n'y a pas d'offense.

Il a fallu que Sarcey retournât voir la pièce trois ou quatre fois, pour dépouiller l'enveloppe du théoricien et laisser l'œuvre agir sur lui. Il s'est blasé « sur le dédain qu'elle faisait des règles et des convenances ordinaires du théâtre » et il a été plus sensible « à ce mérite d'observation fine et profonde, à ce dialogue curieux, étincelant, raffiné, qui donne tant de valeur à cette comédie ». Il ne dit point si pendant les entr'actes les critiques plus pénétrants, moins « bon sens » que lui, ne lui ont pas inspiré un peu de cette inquiétude qui rend moins catégorique. Entre les deux dates, celle de la première, en février, et celle de la reprise, en décembre, Jules Lemaître s'installe au *Journal des Débats*. Sa présence se fait sentir dans les « couloirs », et les chroniqueurs se demandent ce qu'il écrira sur la pièce qu'on voit dans sa nouveauté. C'est en 1888 que Lemaître avait consacré un feuilleton retentissant à *La Parisienne*. Mais, en

décembre 1885, il en trace le plan, il en indique le sens (1). Bien que ces quelques lignes rapides aient paru le même jour que le feuilleton de Sarcey, celui-ci a pu savoir l'opinion de Lemaître. Toujours est-il que Sarcey s'emballe, comme il le dirait lui-même. Il oublie le feuilleton où il n'y a pas un mot à changer, celui du 9 février, où il appelait la pièce « un ragoût de sceptiques blasés », celui du 16 février où *La Parisienne* était « souvent fatigante », et il confesse sa nouvelle impression : « Que voulez-vous ? j'ai été ravi... » Et comme il craint que l'on prenne ce mot ravi au sens usé, il insiste : « J'ai été ravi, mais là, tout à fait ravi ».

Il restait à Sarcey à s'accommoder avec ses lecteurs; et à les pousser cette fois-ci à aller voir la pièce. On ne le prendra pas au dépourvu. Les jésuites étaient moins prompts à tourner les difficultés, et moins persuasifs :

Mes lecteurs veulent-ils me permettre de leur donner un conseil ? C'est d'aller à la Renaissance, mais en tâchant, s'il se peut, de faire abstraction de leurs préjugés sur le théâtre et sur la vie, en se disant : Je vais voir des choses qui me paraîtront énormes, mais qui dans une certaine mesure sont vraies, et dont il vaut mieux ne pas nous scandaliser. S'ils arrivent ainsi à faire place nette de leurs idées préconçues, ils prendront un plaisir singulier à écouter *La Parisienne*,

(1) Lemaître, en quelques mots brefs, explique « l'immoralité » de la pièce en la justifiant par la vérité de l'observation : « Vous vous les rappelez, ces mots si imprévus et si vrais, presque effrayants, ces énormités morales que des gens comme vous et moi débitent d'un air tranquille, qui vous ouvrent des jours subits jusque dans les tréfonds de la sottise et de l'hypocrisie humaine, et qui font qu'on rentre en soi-même avec effarement et qu'on n'est plus sûr d'être un honnête homme ». Il raconte la pièce brièvement dans l'intention manifeste de prouver qu'il y a « des drames qui ne se dénouent pas, mais qui finissent tout simplement, — quand ils finissent ». (*Journal des Débats*, 28 décembre 1885).

qui est prise sur le vif des mœurs contemporaines, et qui les séduira par le fouillé et le pétillant du style.

Cet enchantement tardif de Sarcey ne s'arrête pas là. Il est parti, il se livre tout entier, avec joie, à sa découverte. Il crie : « *La Parisienne* à la Comédie-Française ! *La Parisienne* à la Comédie-Française ! » Il voudrait voir Coquelin dans le rôle de l'amant. Il ne dit plus « Monsieur Crampon » comme il avait appelé Lafont dans son précédent feuilleton. Il indique Mlle Reichenberg pour la femme ; *il la voit très bien dans Clotilde car elle est « si futée et maligne »*. Si quelqu'un faisait observer que le public n'y courrait pas, Sarcey a prévu la réponse : « Mais il y a à Paris de quoi remplir trente fois la salle avant de pénétrer jusqu'aux couches profondes du public récalcitrant ». Il prévoit le succès lent mais sûr, une installation sinon prompte du moins définitive de *La Parisienne* au Théâtre-Français. « Peu à peu, dit-il, la pièce s'établirait si fortement dans l'estime des connaisseurs, qu'elle passerait, grâce à l'autorité conquise, comme *Georges Dandin*, qui excite de si vives répugnances chez les femmes, mais elles n'en osent rien témoigner ; elles sont bridées, par le grand nom de Molière ». C'est à se demander si Sarcey écrivait sérieusement ou s'il ne voulait pas mystifier ses lecteurs.

On est tenté de se le dire surtout en suivant jusqu'au bout les conséquences qu'exerce sur Sarcey cet « effet meilleur » que *La Parisienne* fit « à lui et à beaucoup d'autres ». Il prie Jules Claretie et les membres du Comité de Lecture de se rendre à la Renaissance et d'écouter « sans parti pris la comédie de Becque ». Il s'agit de leur honneur, leur dit Sarcey : « J'ai comme une idée,

écrit-il dans la vision qu'est ce feuilleton, j'ai comme une idée que cette comédie, dans vingt ans, sera consacrée chef-d'œuvre; ce serait un honneur pour la maison de Molière et pour son administrateur d'avoir pris les devants ».

Ah ! ça ! la plaisanterie a trop duré, nous disons-nous. Sous la plume de Sarcey, qui, dix mois avant, affirmait que « la pièce ne sort pas du cadre de la Renaissance », une campagne si passionnée pour l'entrée de *La Parisienne* au Théâtre-Français; sous la plume de Sarcey, qui, dix mois avant, considérait la pièce, rappelons-le encore, comme « un ragoût de sceptiques blasés », une prophétie promettant la gloire, cela ne peut être qu'une mystification. Et, cependant, point du tout. Sarcey est même allé demander au Ministre de l'Instruction Publique et au Directeur des Beaux-Arts de faire en sorte que *La Parisienne* fût reprise au Théâtre-Français. Plus tard, il déclarera lui-même à un rédacteur du *Figaro* : « Et voici ce dont Becque ne se doute pas : je suis allé en personne et chez M. Larroumet et chez M. Bourgeois. Oui, j'ai été prier le ministre de l'instruction publique, au nom de l'art dramatique, de vouloir bien parler, lui aussi, en faveur de la *Parisienne* ». Gustave Larroumet a confirmé ce fait (1). Mais

(1) « Je sais, pour avoir été mêlé directement à la négociation, qu'il [Sarcey] s'était employé en faveur de la *Parisienne*, lorsque Becque demanda et obtint qu'elle fût reprise rue Richelieu », écrit Gustave Larroumet dans *Le Temps* du 22 mai 1899, en voulant démontrer que Sarcey n'était point un persécuteur de Becque. — A un rédacteur de l'*Evénement* Sarcey déclara vers mi-décembre 1890 : « J'ai demandé, dans un article du *Temps*, que la Comédie-Française jouât la *Parisienne*, et cette sollicitude pour l'œuvre de M. Becque a paru singulière à plusieurs lecteurs, qui avaient vu la pièce à la Renaissance et qui ne s'y étaient pas amusés ».

ce n'est rien encore. Sarcèy lui-même nous atteste dans la chronique que nous analysons qu'il ne s'agissait point d'une mystification. Tout à fait sincère dans sa confession, tout à fait lucide dans sa prévision, il parle sérieusement, sans se soucier ni de notre étonnement ni de la moquerie à laquelle ce changement pourrait l'exposer impitoyablement. Il met au-dessus de tout la joie de ces nouvelles impressions et le rêve de ces combinaisons amusées :

Je parle de tout cela bien impartialement, car je sais ce qui ne manquera pas d'arriver. Quand *La Parisienne* aura réussi près du public, tous les petits jeunes gens ne manqueront pas de me traiter de ganache et de vieil as de pique, parce qu'à la nouveauté j'aurai fait remarquer les défauts de la pièce. *Mais moi, ça m'est égal. Je ne fais pas de la critique pour les autres, mais pour moi. Ça m'amuserait de voir jouer La Parisienne par Coquelin et Reichemberg. C'est uniquement pour cette raison que je supplie M. Claretie de la transporter rue Richelieu. Tant mieux si ça en amuse d'autres ! Mais j'aime le théâtre pour lui-même, pour le plaisir qu'il me procure, et quand je m'amuse, il n'y a théorie qui tienne, c'est que la pièce est bonne. Voilà ma profession de foi !*

Et si vous pensez que c'est un piège qu'il tendait à tout le monde, lisez la fin de la chronique. Presque paterne, il conseille à Becque de « supprimer encore deux ou trois traits » qui lui semblent « un peu trop crus ». En parlant, dans une digression, des violences et des « niaiseries » de la « jeune école » qui admirait dans la *Sapho* de Daudet Mme Hading au moment où, « enragée d'être quittée, elle se roule par terre et mord de rage le plancher du théâtre », il mettait Becque à part : « *M. Becque ne donne pas dans ce ridicule* ». Si incroyable que cela semble, Sarcey écri-

vait sans « blaguer » (il a donné jadis la définition de ce mot), sans mystifier, le plus sérieusement du monde. Il y a eu chez ce critique une propension à se contredire, ou, comme il s'en confessait lui-même, il lui est arrivé de se tromper (1). Mais il ne lui a « jamais coûté de reconnaître une méprise » (2). Si son deuxième feuillet consacré à *La Parisienne* n'est pas une abjuration, c'est une rétractation ou, incontestablement, une modification sensible.

Soudainement, voilà les pièces d'Henry Becque estimées, reconnues dignes de la Comédie-Française, louées pour leurs grandes qualités presque par tous, « le prince des chroniqueurs » y compris. Au seuil de 1886, l'auteur et la critique, tout compte fait, sont en termes amicaux. De ces longues discussions, malgré plusieurs blessures portées à son œuvre, Becque est sorti très honoré; les critiques, après avoir satisfait leur orgueil et leurs conceptions, ont au fond rendu les armes. L'opinion publique, presque toute entière, était désarmée.

Aussi *Les Honnêtes Femmes* furent-elles à leur entrée à la Comédie-Française en 1866 accompagnées de la sympathie générale. Mais de là à une compréhension parfaite de la pièce il y avait toutefois une marge. « La comédie si charmante » (*L'Autorité*), « la vertueuse saynète » (*Le Gaulois*), « une jolie comédie » (Henri de Lapomme-

(1) Le 17 septembre 1860, par exemple, Sarcey écrit au sujet du *Voyage de M. Perrichon* : « Ils [les auteurs] ont improvisé en courant une spirituelle et amusante ébauche, qui divertira durant quelques mois le public parisien, et tombera ensuite dans l'oubli ». En 1879, le 5 mai, il écrivait : « Hier, le *Voyage de M. Perrichon* a passé chef-d'œuvre sans contestation ».

(2) *Le Temps*, 7 mars 1887.

raye dans *Paris*); « cette petite scène divertissante au possible » (Charles Bigot dans *Le Siècle*), « une aimable bluette » (*Le National*), voilà ce qu'on trouvait dans la comédie si psychologique de Becque. Léon Bernard-Derosne fut presque le seul à donner une formule plus intelligente : « Un petit acte curieux et substantiel comme tout ce qui vient de M. Becque, l'observateur sagace des mœurs parisiennes ». Paul Perret, dans *La Liberté* eut raison de souligner la différence entre cette saynète et tant d'autres : « Tout ce qu'écrit M. Henri Becque a un caractère personnel ».

Dans ses *Souvenirs*, en se rappelant l'entrée des *Honnêtes Femmes* à la Comédie, Becque écrivait qu'un seul critique avait apporté « un pavé sur cette bluette ». C'était, disait-il, Sarcey. En effet, le critique du *Temps* n'a pas été doux pour la « petite pièce en un acte », qui démentait ses théories sur le « théâtre » au théâtre. En 1880 déjà, en reconnaissant que « rien de ce que signe M. Henri Becque n'est insignifiant », il se plaignait de la forme des *Honnêtes Femmes* : « Ce n'est qu'une conversation ». Il conseillait même à Becque « de ne pas livrer au public des improvisations aussi légèrement faites ». En 1886, Sarcey se fâchait contre l'accueil sympathique qu'on faisait aux mots qui « pourraient tout aussi bien être signés de Verconsin (1) ». « C'était du Becque, grognait-il, on s'est récrié d'admiration et de plaisir ». Il y eut un deuxième pavé jeté en 1886 sur cette pièce. Camille Le Senne, dans *Le Télégraphe*, deux jours avant le feuilleton de Sarcey (2), tout en cherchant « du piment rouge »

(1) Eugène Verconsin, (1823-1892), auteur de nombreuses bluettes de salon.

(2) Cela ne veut pas dire qu'il n'y ait point eu d'influence. Sarcey écrivait et publiait son feuilleton dans

dans ces « œufs à la neige », s'emportait contre la franche écriture de Mme Chevalier (la scène finale), et taxait la pièce de « saynète inoffensive, genre Verconsin ».

Fait curieux à remarquer, on avait l'air de regretter qu'il n'y eût dans *Les Honnêtes Femmes* « rien de la griffe puissante de l'auteur de *la Parisienne* et des *Corbeaux* » (Adrien Barbusse, dans *Le Siècle*). Il se trouva cependant un critique qui, ingénieusement, prétendit découvrir, dans cette pièce aussi, la « griffe puissante » de Becque. Au moment où l'on renonçait aux préventions contre l'auteur, Jules Lemaître se mit à prouver qu'il se retrouve « jusque dans cette innocente comédie ». C'est alors que nous rencontrons une critique plus souple, plus fine, et qui changera la physionomie de l'Aéropage devant lequel se trouvait l'œuvre de Becque jusqu'alors. Du premier coup, Jules Lemaître soumit une pièce de Becque à un examen littéraire et bien psychologique. Il n'avait jamais vu *Les Honnêtes Femmes*, et il se réjouissait dans son âme, car le titre promettait. « Quelles coquines nous allons voir ! » pensait-il. Lorsque le rideau se fut levé sur le salon d'une maison de campagne, Lemaître se serait dit : « Je connais M. Becque, Quels abîmes d'infamie tout cela doit recouvrir ! » Et durant toute la représentation, il avait le plaisir d'écouter la pièce et d'attendre des infamies. Quand il vit Mme Chevalier renvoyer M. Lambert, il soupçonnait : « Elle doit en avoir un autre ». Et

les couloirs pendant les entr'actes. Plus d'un chroniqueur empruntait largement à ses commentaires oraux, et l'on est souvent surpris de trouver l'opinion de Sarcey dans les chroniques qui paraissaient avant la sienne. On y rencontre presque les mêmes expressions.

cet autre ne paraissant pas, la curiosité de Jules Lemaître se portait ailleurs : « Cette honnête femme et cette honnête fille vont faire des choses abominables ». Et comme cette honnête femme et cette honnête fille, pleines de grâce et d'esprit, restent charmantes dans leur pureté aussi consciente que spontanée, Jules Lemaître s'attendait encore à des malhonnêtetés, ou au moins à une défaillance. Et il finit par assouvir son attente déçue en s'accrochant aux mots de Mme Chevalier : « Prenez Geneviève, Geneviève, c'est encore moi. Toutes les honnêtes femmes se ressemblent ». Ce n'est pas tout à fait comme cela que l'honnête femme de Becque parlait, mais il faut au plaisir inassouvi de Jules Lemaître cette simplification pour qu'il puisse se satisfaire et conclure « qu'il s'agit d'une honnêteté qui tient moins au fond de l'âme qu'à une situation, à un certain ensemble de conditions matérielles ». « Et, en effet, déclare le critique tout joyeux de n'être pas obligé de démentir ses prévisions, Mme Chevalier est fidèle à son mari un peu de la même façon et du même air que Clotilde, dans *La Parisienne*, trompe le sien ». L'unité de vues d'un auteur ne fut jamais mieux prouvée. D'une comédie ensoleillée Lemaître fit un traité pessimiste. Quinze jours après, Louis Ganderax, dans la *Revue des Deux Mondes*, résumant l'ingénieuse chronique de Lemaître en une phrase des plus concises, caractérisait *Les Honnêtes Femmes* d'ouvrage « ingénu en apparence ». Mais d'autres n'adopteront pas l'avis de Lemaître. Dans *Les Honnêtes Femmes*, G. Pellissier verra en 1896, « une petite comédie assez plate » ; en 1889, Paul Costard y reconnaîtra « une idylle bourgeoise assez douceâtre », M. Paul Souday — « une insi-

gnifiante saynète de paravent se terminant par un mariage » et Henry Fouquier « une tasse de camomille offerte à l'Académie par un verseur de vitriol ». Jules Lemaître sut trouver dans une pièce de Becque des finesses et des sous-entendus qu'elle ne contenait même pas. C'est avec des doigts fins qu'il avait repétri les personnages des *Honnêtes Femmes*.

Comme *Les Honnêtes Femmes*, *Michel Pauper* fut repris aux applaudissements de la critique. Après E. Lepelletier qui, en 1882, demanda à l'Odéon de monter *Michel Pauper* (1), c'est J.-J. Weiss qui suggéra l'idée de reprendre le sombre drame de Becque. Après la première de *La Parisienne*, il croyait possible de le donner « avec succès sur l'une ou l'autre de nos scènes classiques », à condition assurément que l'auteur consentît à des retouches. La première représentation à l'Odéon, nous l'avons vu, fut un succès. Parmi les critiques, Camille Le Senne démolissait la pièce et protestait contre la reprise. « Ce mélo de l'Ambigu », écrivait-il, « ne méritait guère littérairement ce miracle d'une résurrection ». Henry Fouquier s'associa quelque peu à cette opinion en traitant la pièce de « mélodrame vulgaire et comédie profonde ». Jules Lemaître, qui avait l'esprit plus frais, s'attaqua à l'œuvre de Becque avec fougue. « Je trouve quoi ? un *Maître de Forges* mal fait, écrivit-il dans son feuilleton, un *Maître de Forges* romantique, poussé au noir, plus émouvant en des endroits, mais beaucoup plus ennuyeux que l'autre ». « C'est du Legouvé furieux et de l'Ohnet exaspéré », disait-il encore au sujet

(1) Voir le chapitre précédent sur les *Premières représentations et les reprises*.

du conflit que Becque avait peint entre la noblesse et la bourgeoisie libérale. Avec A. Claveau, de *La Patrie*, il invoquait les mélodrames de Félix Pyat à propos des parties où le peuple envahissait la scène. Mais Sarcey démentait Lemaître. La pièce, écrivait-il le même jour, « est obscure, elle est brutale, elle est agaçante, elle a tous les défauts du monde; il y en a un pourtant dont on ne peut pas l'accuser : elle n'est pas ennuyeuse ». Sarcey insiste sur le mouvement, sur la vivacité des scènes, sur le souffle dont Becque anime son monde, sur l'effet qui domine et dompte le public. « Ce diable d'homme vous secoue son public comme un sac de noix; on est meurtri et furieux. Mais, il n'y a pas à dire, on s'amuse; on suit avec une curiosité hale-tante cette action obscure, ces caractères extravagants et impossibles ».

Et Lemaître et Sarcey sont d'accord sur la beauté du quatrième acte, sur la scène du soir des noces. « Le dialogue est fort bien conduit, vivant, serré, douloureux », dit le premier. C'est « une merveille de tendresse, de grâce, de pathétique et de fureur », dit l'autre. M. Leopold Lacour, Henri de Lapommeraye, les chroniqueurs du *Figaro*, de *La Liberté*, A. Claveau, si contrariant, tous sont émerveillés devant « cette admirable scène de la chambre nuptiale », devant cet « acte magistral ». Dans *L'Echo de Paris*, Henry Bauër communique son admiration toute frémissante pour ce drame puissant, intense. D'autres louent le deuxième acte; cette « scène grande et simple », « prise au cours même de la vie réelle », dans laquelle Mme de la Roseraie s'explique avec son mari. Sarcey raconte le sentiment qui l'a envahi à la fin de cet acte terminé par le terrible cri : « Crève, gre-

din ! ». « Tous, dit-il, nous avons applaudi avec transport ». Si dans *Le Voltaire* un critique s'abrite sous le pseudonyme de Scapin pour montrer en Becque « le Richard Wagner de la Comédie », E. Lepelletier, dans *L'Echo de Paris*, et Louis Gramont, dans la *Revue d'Art Dramatique*, signent leurs jugements où ils évoquent Shakespeare. Pour l'un il y a, dans la pièce, « une scène de toute beauté, digne de Shakespeare » ; pour le second, « le quatrième acte... a une allure shakespearienne ». E. Lepelletier ajoute aussi que « les terribles scènes de la vie historique qui suivirent la première représentation du 17 juin 1870 » n'ont pu lui faire oublier le frisson qu'il a éprouvé en voyant Taillade jouer Michel Pauper.

Comme le naturalisme s'était répandu et accrédité, la critique, pour louer *Michel Pauper*, n'hésitait pas à en faire un ouvrage qui aurait devancé l'école zoliste. Edouard Thierry écrivait : « *Michel Pauper* a devancé l'*Assommoir* de seize ans ». A. Claveau également : « Ces sombres tableaux d'assommoir ont précédé l'*Assommoir* de M. E. Zola ». Paul Perret reprochait à Zola d'accaparer le mouvement inauguré par Becque : « Becque a omis de planter son enseigne ; d'autres, après lui, ont eu plus d'adresse et ont pris le brevet ». Mais on distinguait assez bien les différences qui séparaient le drame de Becque des pièces naturalistes. Hugues Le Roux trouvait dans *Michel Pauper* « un naturalisme d'observation sincère ».

Becque a la rare fortune de voir en 1886 son drame compris, défendu et loué par la *Revue des Deux Mondes*. Louis Ganderax, probablement impressionné par le public qui, dompté, a « acclamé frénétiquement son dompteur » (page 455), pro-

diguait les arguments pour démontrer entre autres que les caractères d'Hélène de la Roseraie et du comte de Rivailles, malgré l'opinion généralement admise et bien souvent exprimée, étaient vrais (1). Il y a dans ces pages logiques une plaidoirie qui non seulement justifie la dédicace mise quelque mois avant par Becque sur son *Molière et l'Ecole des Femmes* : « A mon ami Louis Ganderax », mais qui est aussi très persuasive.

Jules Lemaître ne tardera pas à ajouter à ces éloges celui de *La Parisienne*; le 18 juin 1888, à l'occasion de la représentation donnée chez Mme Aubernon, il développait dans le *Journal des Débats* les notes rapides que lui avaient inspirées la reprise de la pièce à la Renaissance en 1885. Moraliste indulgent, observateur malin, il donnait de *La Parisienne* une analyse des plus subtiles. Sa chronique distingua l'œuvre de Becque des « fumisteries » que les jeunes auteurs commençaient à servir au public à cette époque. Lemaître fit ressortir le doute philosophique et l'ironie bienveillante qui se dégagaient de la comédie; il démontra que la « gaîté canaque » ne perce dans *La Parisienne* que très insensiblement; sous sa plume, Clotilde Du Mesnil apparut vivante et vraie, avec une physiologie personnelle, pareille à des « millions d'êtres, parmi nous, pour qui nulle morale et nulle religion n'est advenue, quoiqu'ils suivent ingénument certains rites sociaux... » Deux traits de la force créatrice de Becque : puissance et clarté ne furent nulle part mieux soulignés que dans cet article de Lemaître.

(1) J.-J. Weiss était du même avis. Il trouvait que la pièce gagnait à la lecture : « La pièce a échoué en 1870, ce n'en est pas moins une œuvre remarquable qui recouvre à la lecture tous les mérites qui paraissent lui manquer à la représentation ».

IV

La critique et Becque n'étaient donc pas en trop mauvaise intelligence au moment où le Théâtre-Libre se mettait à conquérir du terrain. Il y eut à ce moment aussi comme un deuxième assaut des zolistes qui voulaient « prendre possession des planches ». En 1887, le Théâtre de Paris joue *Le Ventre de Paris*; au Théâtre du Vaudeville on donne *Renée*, pièce en cinq actes tirée de la *Curée*; Charpentier publie *Jacque Damour*, pièce en un acte tirée de la nouvelle de Zola. En 1888, *Germinal* est représenté au Châtelet, après avoir été joué en 1886 en Amérique. Zola n'écrit plus des chroniques régulières, mais il répond quand-même aux critiques, il lance des manifestes. Au mois d'avril 1887, il est aux prises avec Sarcey, qu'il menace d'un procès. Le critique du *Temps* quitte le ton serein et traite l'auteur de *Renée* de fou. Il a beau se maîtriser, déclarer qu'il éprouve « une compassion attristée et douce » pour « ces cas de médanité aiguë », sa colère est évidente et ses expressions sont d'une véhémence inaccoutumée. C'est à ce moment que Zola sentit une forte résistance à ses idées, à son œuvre et surtout à ce qu'il léguait à ses élèves. En ce même mois d'avril 1887, il écrivit à Henry Bauër : « Serrons les rangs devant l'ennemi, mais pas de vanité, rien que le désir de mieux faire pour décider enfin de la victoire ».

L'auteur de *Sapho* invite rue de Bellechasse

le directeur du Théâtre-Libre et reçoit à dîner les jeunes timides qui se fortifient et s'arment pour la lutte. Sans savoir exactement où il fallait aller, sans avoir aucune idée de révolutionner l'art dramatique, le Théâtre-Libre avait provoqué une curiosité très étendue et il avait, en trois ans, déterminé plusieurs tempêtes dans la presse. Très aimable, tout en protestant de sa bienveillance pour la troupe qui, comme lui, aimait le théâtre avec passion, Francisque Sarcey en combattait le « système » et exécutait les auteurs l'un après l'autre. Pour lui, le « nouveau théâtre », le « théâtre documentaire » n'était pas du théâtre. Il y trouvait « l'absence de pièce », ou « l'absence de comédie ». En 1888 encore, il attaqua surtout la *Mort du Duc d'Engien*; il vit dans le drame de Léon Hennique l'application des théories opposées aux siennes, et, ce qui lui parut plus grave, leur application au drame historique. Il s'insurgea résolument. « Ce système est très dangereux, écrit-il le 17 décembre 1888, et voilà pourquoi je m'élève avec tant de force contre la première œuvre où il soit appliqué dans toute sa rigueur ».

Lorsque *Germinie Lacerteux*, jouée à l'Odéon par Réjane, à la fin de 1888 souleva la tempête, M. André Antoine, sans le vouloir, s'en mêla. *Le Figaro* publia une lettre adressée par lui à Henry Bauër et où les critiques hostiles à la pièce de Goncourt étaient traités de « gueux imbéciles ». La lettre n'était pas destinée à la publicité; c'est en l'absence de Bauër qu'un rédacteur l'avait décachetée et insérée. Le Théâtre-Libre devint ainsi dans la bataille qui s'engageait à ce sujet une cible bien exposée. En 1889 et au commencement de 1890, les auteurs qu'il avait lancés commencent

à entrer à l'Odéon (Ancey avec *Grande Mère*), aux Variétés (Alexis et Méténier avec *Monsieur Betsy*), à la Comédie-Française même (M. Lavedan avec *Catherine*). Autre raison pour la critique traditionaliste de s'inquiéter. Au mois de mai 1890, poussé par Zola, M. André Antoine inaugure le cycle ibsénien, par *Les Revenants*. Un mois après, la *Myrane* d'Emile Bergerat est huée non seulement par le public du Théâtre-Libre et par la critique parisienne mais aussi par la presse de province. On crie à la « pièce infâme » et on se passe le mot d'ordre : *Sursum corda !*

Pendant ce temps, Becque, au mois de mai 1888, fit dans la *Revue Illustrée* sa première sortie contre Sarcey et ses « bêtes noires ». Un auteur dramatique, G. Debrit s'était dans une crise de neurasthénie jeté par la fenêtre. Il ne se tua pas, et son état s'améliora au point de permettre à Becque de parler de cette histoire sans inconvenance. L'auteur de *Peau Neuve* et de *Ma femme manque de chic* a été pendant quelque temps le secrétaire de Sarcey. Becque imagina un récit que Sarcey aurait lui-même fait du suicide. Le morceau est impayable de parodie incisive. C'est une imitation et un persiflage d'un bout à l'autre; chaque passage, chaque phrase, chaque mot ridiculise la franche manière de parler de Sarcey, ses prédilections, ses théories, ses traités sur les problèmes de théâtre. Tout y est : sa façon d'interrompre un exposé pour expliquer un détail, son attitude paternelle envers les jeunes gens, qui ne veulent pas suivre ses conseils, sa passion pour le vaudeville, ses répétitions : « Je me tue à démontrer... », « Je n'ai rien à changer à mon premier feuilleton », « Je suis retourné voir la pièce »,

« J'y reviendrai un jour, à ce sujet intéressant... ». Becque n'oublie ni les emprunts de Sarcey à la sagesse des nations, à l'expérience du peuple, à quelque vieille tante, ni sa manie de faire des pronostics sur les auteurs et les pièces, ni la sincérité bonhomme avec laquelle le critique reconnaissait ses erreurs et se déclarait prêt à les reconnaître si l'on les lui signalait, ni son habitude de vérifier ses impressions et celles du public. Becque fait raconter à Sarcey l'histoire comme si elle s'était passée dans son appartement :

Il était minuit et demi environ, je revenais du théâtre de la Renaissance. J'avais voulu revoir *Coquard et Bicoquet* une quatrième fois. L'année, j'ose le dire, a été bonne pour moi et pour les principes dramatiques que je défends depuis trente ans. *Décoré*, les *Surprises du Divorce*, *Coquard et Bicoquet* ont réussi au-delà de mes espérances. J'avais craint un moment pour *Décoré*, qui n'est pas un pur vaudeville, et où l'on pourrait relever ça et là quelques traits de comédie; mais j'avais tort et il ne m'en coûte pas de le reconnaître... Il était donc minuit et demi, je commençais à me dévêtir et j'allais me coucher, lorsqu'on sonne à la porte extérieure de la maison. J'habite depuis nombre d'années, rue de Douai, une petite maison que j'ai achetée sur les conseils de Garnier, et qu'il a bien voulu établir à ma convenance. Le public ne connaît Garnier que par l'Opéra, qui est, en effet, sa maîtresse-œuvre. Garnier n'en est pas moins une des physionomies les plus originales de notre époque. Il envoie à l'Institut des mémoires qui sont des chefs-d'œuvre d'ordre et de clarté; il parle et il improvise comme un homme qui n'aurait fait que ça toute sa vie; il a composé des petits vers, dans le goût du XVIII^e siècle, tout pleins de malice et de bonne humeur; si Garnier avait voulu me croire, il y avait en lui l'étoffe, je ne dis pas d'un Labiche, mais d'un Lambert-Thiboust, plus instruit que l'autre et nourri de plus fortes études.

Il n'est pas rare, dans les quartiers qui avoisinent

la place Clichy, que nous soyons réveillés, la nuit, par un coup de sonnette. C'est le plus souvent un passant attardé qui s'amuse. Je dois prévenir les farceurs qui se livrent à ce genre d'exercice qu'il a été pratiqué longtemps avant eux. On pourrait en retrouver la trace dans les vaudevilles des frères Cogniard, et plus particulièrement dans une pièce de ces messieurs intitulée *Les Trois Pipelets*. La génération nouvelle ne connaît pas *Les Trois Pipelets*. Ce vaudeville célèbre est un des souvenirs les plus charmants de ma jeunesse. J'avais un oncle, un fruitier aisé de Carpentras, qui donnait ses moments perdus à la littérature, et de préférence à la littérature dramatique. J'étais bien sûr, quand *Les Trois Pipelets* reparaissaient sur l'affiche, de le voir acourir à Paris. Il ne manquait jamais de venir me prendre et de m'emmener avec lui. *Les Trois Pipelets*, ai-je besoin de le dire, ne valent pas le *Misanthrope*, mais c'est une pièce bien faite, d'une gaieté facile et communicative comme s'en contentaient nos pères.

Becque fait ainsi parler Sarcey dans le ton de ses chroniques familières sans abandonner un seul instant la parodie et sans lâcher le fil du récit. Nous apprenons, dans la suite de cet enchaînement si cher à Sarcey, le reste de l'histoire. Au deuxième coup de sonnette, Sarcey est allé voir ce qui se passait, et il donne l'explication :

— Qui est-là ? dis-je.

— Moi, répondit une voix que je ne reconnus pas.

— Qui, vous ?

— Moi, Debrit, votre ancien secrétaire; ouvrez.

Qu'on me comprenne bien. Il est clair que je ne donne pas ce bout de dialogue pour une merveille. Porté au théâtre, il ne produirait aucun effet; il ne passerait pas la rampe. Mais la vie est une chose et le théâtre en est une autre. Ici nous sommes en pleine réalité; au théâtre, nous sommes en pleine convention. Qu'est-ce qu'un quiproquo, je vous le demande, sinon la plus parfaite des conventions ? Mais je me tue d'expliquer ces choses-là aux jeunes gens qui ne veulent pas me croire, et je crains d'en ennuyer mes lecteurs.

qui suivent ces feuilletons avec une bienveillance dont je les remercie.

C'était Debrit en effet. Il n'était pas venu me voir depuis longtemps, et je l'avais complètement oublié. La vie de Paris, telle que la pratiquent quelques-uns de nous, avec le surmenage du journal, du théâtre et d'autres choses, est pleine de surprises de cette sorte....

Il faudrait citer l'article tout entier. Becque donne la synthèse, la quintessence du système sarceïen. Lorsqu'il a fait raconter à Sarcey comment il s'aperçut de la neurasthénie qui possédait son ancien secrétaire et comment il réussit à l'enfermer dans une chambre, il le laisse dénouer le récit.

Cette nuit est une des plus mauvaises de ma vie. Je prévoyais que Debrit me donnerait du fil à retordre et qu'il faudrait entasser ruses sur ruses avec lui. Je repassai dans ma tête tous les vaudevilles que je connaissais, avec l'espoir d'y retrouver une situation analogue. Le lendemain, de grand matin, j'ouvris Labiche et je le parcourus. On ne trouverait pas dans tout le répertoire de Labiche une étude, si légère qu'elle fût, de la folie. Labiche est comme moi, il n'aime pas les fous, c'est un génie trop sain et trop clair. Mais ce diable de Labiche déborde d'inventions, de trucs, de cocaseries; il ne s'agit pas de raisonner avec un fou; si l'on peut s'en rendre maître au moyen d'une bourde, la plus grosse sera la meilleure. A ce moment-là, ma bonne, éperdue, vint me dire : « Monsieur, il s'est jeté par la fenêtre ».

A côté de l'allusion aux critiques de Sarcey contre les « détraqués » et les « hystériques » dans la littérature naturaliste, notez surtout comme il raille les prévisions qui ne s'accomplissent pas. En a-t-il fait, le critique du *Temps* ! Becque se vengeait ainsi du récit « blagueur » de Sarcey sur *La Parisienne*. L'exemple de parodie qu'il donnait là se multipliera (1).

(1) C'est surtout une parodie dont l'auteur était Emile Bergerat, le compagnon de jeunesse de Becque, qui réus-

Becque fit plus pour envenimer ses rapports avec la critique, et surtout avec Sarcey. A peine quelques mois après, en octobre, il écrit encore une préface, cette fois-ci pour les *Premières Illustrées*, et il tombe à nouveau sur la Chronique théâtrale. Il la peint comme une matrone, il lui conteste le droit d'enseigner les « lois définitives », il lui reproche de ne pas comprendre le « grand Tolstoï ». Sans les nommer, il visait surtout Albert Wolff et Sarcey. En outre, il prend sous sa protection le Théâtre-Libre et son directeur. Il demande à la Chronique de prendre ce mouvement entre ses mains au lieu de chercher à l'anéantir. C'est un manifeste pour exalter « ce qui est nouveau, imprévu, excessif, scandaleux même ».

Sans le chercher, Becque est considéré comme le chef du mouvement des jeunes. Le Théâtre-Libre avait besoin d'un saint, bien que son directeur cherchât à éviter une influence exclusive. Les naturalistes comptent sur lui plus que tous les autres, mais les « nouveaux » ne se sentent pas disposés à accepter un héritage très difficile à faire fructifier. Henry Céard a beau se fâcher dans *La Vie Populaire* et traiter Becque de « révolutionnaire timide », les jeunes aimaient mieux afficher leur fidélité à Becque.

La Parisienne sera reprise à la Comédie-Française dans ces moments si troubles pour la critique, dans la confusion des courants littéraires. Les que-

sit beaucoup. Le *Gil Blas* du 16 novembre 1890 publia comme article de fond, un persiflage intitulé : « Chronique théâtrale anticipée (j'en parle déjà auvergnat) du lundi 17 novembre, au rez-de-chaussée du journal *Le Temps* ». Le feuilleton est plein de « nuances », de contradictions ou de « lois » : « Je l'ai écrit cent fois, et je répéterai jusqu'à mon dernier souffle, l'art du théâtre, c'est l'art des préparations » ; « J'ai relu mon feuilleton d'il y a cinq ans, je n'ai pas à y changer un mot » etc.

relles, sans cesse renaissantes, n'avaient pas encore réussi à démêler les vérités embrouillées. L'heure était même plus grave en 1890 qu'en 1885. L'anti-naturalisme se compliquait d'une campagne contre les « fumisteries » du Théâtre-Libre (1). Commentée plus qu'elle n'était lue, lue plus qu'elle n'était jouée, *La Parisienne*, nous l'avons vu, apparut à la Comédie-Française sous de mauvais signes. Mal interprétée, elle laissa le public glacial. La critique, qui devait la sacrer chef-d'œuvre, s'en empara surtout pour la discuter.

Henry Bauër élevait le ton et, dans *L'Echo de Paris*, exaltait la pièce, « cette œuvre la plus forte et la plus neuve de la littérature dramatique contemporaine ». Dans le *Journal des Débats*, Jules Lemaître, rappelant son feuilleton de 1888, déclarait en rester à son opinion élogieuse. Il ajoutait même une appréciation plus nette, et qui plaçait la comédie de Becque très haut : « *La Parisienne* est, je crois, une des comédies les plus originales et

(1) On se rappelle que l'on demandait de toutes parts l'entrée de la *Parisienne* à la Comédie-Française. Dans *Le Figaro* du 29 novembre 1889, Mirbeau consacra un article de fond à l'œuvre de Becque et attaqua « les directeurs nationaux ou autres » qui s'obstinaient, « avec un entêtement digne de toutes les subventions, à ne pas reprendre des chefs-d'œuvre... comme la *Parisienne* et les *Corbeaux* ». — La candidature de Becque à l'Académie suscitait des discussions. Dans le même numéro du *Figaro*, en prévoyant l'échec de l'auteur des *Corbeaux*, Mirbeau s'écriait : « L'Académie aurait une belle occasion de venger M. Henry Becque de toutes les injustices entassées, de toutes les amertumes endurées. Elle n'aurait d'ailleurs qu'à obéir, une fois, par hasard, au strict esprit de son institution, en appelant M. Henry Becque à recueillir l'héritage de M. Emile Augier. Mais cela est trop facile, trop simple, trop juste. M. Becque est le candidat trop désigné, pour que nous espérions de voir ce rêve réalisé ». Si Henry Fouquier était plein de bon sens : « L'Académie ne se déshonorerait pas en le nommant et ne se déshonorerait pas davantage en ne le nommant pas », d'autres se passionnaient.

les plus solides de ces vingt dernières années ». *Paris* publie « *La Parisienne ou la nouvelle Célimène*, comédie en trois actes en prose de Henry Becque, mise en vers par Jean-Baptiste Poquelin de Molière », ce qui était un hommage à la pièce. Ces notes ne dominent pas dans la presse qui s'occupait de *La Parisienne*; c'est le ton contraire qui l'emporte. Il y a comme une nouvelle « levée de martinets », comme une curée.

La Parisienne n'était plus la pièce de Becque, c'était un ouvrage de la nouvelle école, bien plus : une comédie du chef de la nouvelle école. On ne voulait pas admettre que Becque restât à part, en dehors sinon au-dessus des groupes et des écoles, qu'il ne tint pas du tout au titre de chef. Trois ou quatre années avant sa mort, il disait dans une de ses conférences : « Je me suis trouvé placé entre deux générations d'auteurs dramatiques comme le personnage de La Fontaine entre deux maîtresses, une qui voulait m'arracher mes cheveux noirs, l'autre qui ne voyait pas mes cheveux blancs » (1). Il est vrai qu'il aimait mieux la seconde maîtresse, et que l'on ne le lui pardonnait pas. C'est lui qui devait payer pour toutes les tentatives nouvelles. Hector Pessard avouait dans *Le Gaulois* : « M. Henry Becque, chef d'école et précurseur de ces jeunes gens dont le pessimisme et la brutalité lassent chaque jour davantage notre bonne volonté, a porté hier soir la responsabilité des méfaits de ses adeptes et de ses élèves ».

Pessard lui-même, accusant les artistes qui lui enlevaient l'illusion en parlant à la salle et non à leurs partenaires, reprochait à Becque « le parti-pris d'écarter l'imagination et la fantaisie » et dé-

(1) *Œuvres Complètes*, VII, p. 83.

couvrait dans la pièce une « monotonie voulue ». Camille Le Senne faisait de l'esprit : « Trois actes très courts et pourtant un peu longs » ; il ne voyait dans la pièce que « la même situation indéfiniment répétée ». Dans *Le Correspondant*, Victor Fournel parlait d'un vaudeville « dépouillé de gaieté, poussé au noir par un esprit misanthropique pessimiste ». Habitée au théâtre amuseur, la critique a une nostalgie du bon vieux genre. « Il manque, certainement, quelque chose à cette œuvre vécue, se plaint Ed. Stoullig. Une ironie plus large, sinon plus continue, le grain de fantaisie à la Meilhac qui nous ferait accepter ces turpitudes de la vie réelle ».

L'école de Francisque Sarcey de son côté, avait fait des élèves. On demandait une pièce, une « scène à faire », une action mouvementée ou au moins bien sensible, en un mot du « théâtre ». Dans la *Revue des Deux Mondes*, un critique qui signe *** (probablement Brunetière) s'attendait à une conclusion de la pièce, qui en préciserait la moralité : « Nous attendons une scène, un mot, je ne sais quoi qui nous éclaire sur la portée du sujet ; rien ne vient ». A. Claveau copiait les reproches qu'on avait tant de fois adressés à la nouvelle école : « Ce n'est pas une comédie, ce n'est pas une pièce de théâtre ». D'autres appuyaient : « Il n'y a pas ombre d'action » (*Le Correspondant*).

M. René Doumic, qui suivra le théâtre de Becque jusqu'à nos jours, qui exaltera *Les Corbeaux*, se rangeait du côté de la tradition, ou plutôt du côté de l'esthétique traditionaliste. D'une manière pénétrante, il distinguait dans *La Parisienne* l'œuvre d'art, et la pièce de théâtre. Et il ne négligea pas non plus, dans le cas de *La Parisienne*, le

côté interprétation. Celle-ci, il la qualifia d'insuffisante, même de détestable. Comme œuvre d'art, *La Parisienne* lui apparut « d'une incontestable valeur ». Après la malencontreuse soirée, il avait relu la pièce et il ne la trouvait pas moins intéressante qu'elle ne lui avait semblé jusqu'alors. « Je continue d'en goûter infiniment l'âpre saveur », disait-il dans son long feuilleton au *Moniteur Universel*. C'est le côté pièce de théâtre qui semble à M. Doumic le plus critiquable. Les « théories d'art » de Becque ne trouvent pas grâce devant sa conception de la scène. M. Doumic ne veut pas devancer son temps. Le dogmatisme sied très bien à un jeune érudit. A méditer l'échec de la *Parisienne*, il aboutit à la séculaire conception du théâtre, à celle que les Latins se sont formée : « Le théâtre enfin a ses lois qu'on ne méconnaît pas impunément ». M. Doumic tient aussi aux péripéties bien marquées dans une pièce. Les trois actes de la comédie de Becque lui paraissent comme « un seul acte qui se continue et se prolonge ». Le réalisme du dialogue ne le satisfait pas; de plus, la nouveauté choque : « *La Parisienne* nous a semblé d'une brutalité insupportable... C'est sans doute que le ton du dialogue est d'une crudité dont on a peu d'exemples à la scène ». La non-immixtion de l'auteur déconcerte M. Doumic. « M. Becque ne se soucie nullement de faire passer la leçon dans un éclat de rire ». C'est que, évolutionniste prudent, M. Doumic protège encore le règne du système Dumas-Augier. Il le dit expressément : « Le moment n'est pas encore venu de briser la formule d'Augier et de M. Dumas : il suffit de l'assouplir » (1). Il ne s'aperçoit

(1) *La Revue Bleue*, 6 décembre 1890.

pas qu'au fond, tout compte fait, Becque ne fait point autre chose. M. Doumic est pris aussi par la peur d'encourager la nouvelle école qui, outrageusement, bafouait l'art de théâtre, le métier. De même qu'on visait jadis Becque pour atteindre le naturalisme, on critique désormais sa pièce, jugée vide et atroce, pour blâmer le mouvement du Théâtre-Libre. Dans l'objectivité de Becque on ne voit pas de souci de l'expression vraie, mais une concession au siècle, une envie démagogique de plaire aux jeunes. Il ne fallait pas passer la leçon dans un éclat de rire, dit M. Doumic, non seulement parce qu'il s'en voudrait à lui-même mais parce que « les petits jeunes surtout lui en voudraient, qui ne pensent plus que l'audace soit l'audace, du moment qu'elle se fait accepter ». Presque, sans cesse, M. Doumic est préoccupé non pas de *La Parisienne* mais de l'exemple que les nouveaux pourraient invoquer pour rejeter les formes consacrées des pièces à la Augier et à la Dumas. « M. Becque est le maître reconnu de toute la jeune école de dramaturges, écrit M. Doumic. Ce que les disciples de M. Becque apprennent auprès de lui, ne serait-ce pas justement une conception fausse de ce que doit être le théâtre ». Animé par cette préoccupation de barrer la route au désordre, au manque de mesure, M. Doumic, surtout dans sa chronique publiée trois semaines après dans *La Revue Bleue*, ne discerne pas les différences. *La Parisienne*, pour lui aussi, est « vide de toute action » : elle serait « la répétition des mêmes scènes qui se reproduisent avec une fatigante monotonie ». Et il loue les parties où l'auteur s'est conformé aux exigences du théâtre, il considère comme du théâtre et du meilleur la première scène de la pièce. Cependant, si le

théâtre est l'art d'exposer, de préparer peu à peu, en allant du connu à l'inconnu, cette scène est la négation même d'une telle poétique. C'est plus tard, en 1908, que M. Doumic s'apercevra de cette nuance et reconnaîtra que le mouvement becquien, malgré son « réalisme dur » proposé par « deux chefs-d'œuvre » que sont *Les Corbeaux* et *La Parisienne*, n'était pas de parti-pris et que les reproches qu'on lui adressa atteignaient ceux qui l'avait « accaparé et faussé ».

Autant Jules Lemaître témoigna d'indulgence envers Clotilde Du Mesnil, autant M. René Doumic se montra pour elle d'un rigorisme sévère et intransigeant. Dès le premier spectacle du Théâtre-Libre, M. Doumic fut enclin à voir dans le mouvement nouveau un mal pour la littérature dramatique. Avec son dégoût de la sottise et de la grossièreté, il soupçonnait le nouveau théâtre d'être destiné à devenir un musée des horreurs. Aussi en 1890 se refusait-il avec force à accepter un de « ces millions d'êtres » dont parlait Lemaître, une Clotilde Du Mesnil. En regardant la vie à travers les livres et les drames vertueux, ne voulant peut-être même pas la regarder, il lui paraissait que ces ménages à trois, bien installés et où le mari, quoi qu'il y ait deux amants, ne s'inquiète pas d'eux, n'appartenaient pas à la réalité. M. Doumic cherchait à classer Clotilde Du Mesnil, à mettre sur ce personnage une étiquette. L'originalité de l'image s'y opposant, il en reniait la vraisemblance. Sa bienveillance parait le monde de grandeur, de vertu, de sincérité absolue. Il s'indigna contre le personnage de Becque : « Mais ce qui fait surtout que nous nous sommes rebiffés devant la pièce de M. Becque, c'est que le principal personnage de

cette pièce nous a paru être de fantaisie et de convention, simplifié à plaisir, raidi à souhait et placé en dehors de l'humanité ». Effrayé par une vérité que l'auteur avait bien saisie, M. Doumic ne s'écrie pas comme Lemaître : « Qui de vous serait fâché de rencontrer Clotilde sur son chemin? », il s'épouvante de ce caractère : Clotilde, à ses yeux, n'est « ni une Parisienne, ni une Française, ni une bourgeoise, ni une mondaine, ni une femme d'aucun pays ni d'aucune condition », elle « est tout bonnement : un monstre ».

Dans les chapitres où nous avons étudié le pessimisme et l'« immoralité » de Becque, on a vu d'autres erreurs que l'aveuglement inspira aux critiques qui s'occupèrent de Becque vers 1890. Les personnages de Becque, semblaient « un monde interlope » (Charles Gueulette), les intentions de la pièce tenaient du pur cynisme, la philosophie de l'auteur consistait à avilir le genre humain. C'est à ce moment que la légende sur l'infinité misanthropie de Becque commença à se former. On s'en prit à lui et non à ses personnages, ni aux travers de ses disciples authentiques ou prétendus, reconnus ou reniés. Qu'on se rappelle surtout l'article qui parut dans *Le Figaro* le jour même de la reprise, où l'on s'attaquait à la personne même de Becque.

Déjà en 1882, Maxime Gaucher parlait de Becque comme d'un chef. Il lui appliquait le mot favori du temps : « C'est un fort ». En 1886, Léopold Lacour réussissait à faire passer dans *La Revue Nouvelle* une longue et minutieuse étude sur le théâtre de Becque. La rédaction fit des réserves sur les opinions de M. Lacour, mais celui-ci montrait en Becque l'auteur qui ouvrait une voie

nouvelle au théâtre et dont le système devrait s'imposer à tous. Louis Gramont, en 1886 aussi, en attaquant « l'ancienne école » de Dumas fils et de Sardou, donne l'œuvre de Becque en exemple à ceux qui voulaient faire une pièce durable, et il le désigna comme le fondateur du théâtre de l'avenir. De son côté, Rzewuski, le critique polonais qui était devenu si parisien, insistait dans ses *Etudes littéraires* sur la grande force d'observation et d'art qui mettait Becque au-dessus des maîtres du théâtre contemporain et qui faisait de ses pièces un don aux siècles à venir et non pas un régal du public frivole et blasé de la seconde moitié du XIX^e siècle. La même année, en 1888, Fritz Du Bois, consacrant une minuscule monographie à Becque, s'inclinait comme devant un guide. Le cri : « Bravo Becque ! Voilà le théâtre nouveau ! » que Boniface avait poussé dans *Le Mot d'Ordre* en 1885 pour saluer en lui un maître, ce cri se répercutait dans la presse aussi bien que dans la rue et dans les salons. C'est Sarcey qui s'en exaspéra. Il était mécontent déjà en 1884 lorsque Louis Desprez érigeait en modèle les *Corbeaux* de Becque en lui adressant un salut très humble : « C'est un auteur sifflé dont je veux saluer le nom, un de ceux qui indiquent la voie aux générations jeunes ». Mais Desprez ne désignait pas Becque tout seul, et Sarcey, dans un de ses feuilletons, manifesta son mécontentement sans insister. Le chœur qui acclamait le dieu de la nouvelle religion théâtrale entre 1885 et 1890 était autre chose. On personnifiait en lui les tendances les plus audacieuses et les plus indisciplinées. Becque devint une incarnation d'une formule neuve que les uns voulaient prôner et les autres discréditer à jamais.

Après la deuxième chronique consacrée à *La Parisienne* au mois de décembre 1885, celle qui était *presque toute élogieuse* et dont nous avons analysé les passages les plus importants, Sarcey, cinq ans après, en écrit une autre *tout à fait défavorable*. Il se sert d'hyperboles. *La Parisienne* a été refusée par « tous les directeurs de Paris », écrit-il textuellement en rappelant les deux refus que la pièce avait essuyés. Il cherche tous les moyens de répandre le mépris sur l'œuvre de Becque et de l'accabler sous des faits qui le désobligent. Il laisse, avec cela, libre cours à sa tendance vers la contradiction. Sans cesse, Sarcey est contre Sarcey. L'insistance qu'il avait à demander l'entrée de la pièce au Français était oubliée, ou qui pis est, il la rétractait : il l'avait demandée bien qu'il doutât que l'ouvrage « pût plaire sur cette scène ». L'idée « que cette comédie, dans vingt ans, sera consacrée chef-d'œuvre » est disparue. On se rappelle l'opinion unanime de toute la critique dénonçant une interprétation insuffisante et même, au dire de M. Doumic, « détestable ». Sarcey seul trouvait des excuses. Il se rejetait sur le personnage principal de la pièce. Jadis, en 1885, il voyait très bien Mlle Reichenberg « si futée et si maligne » dans Clotilde. En 1890, il se demandait ce qu'était la femme dans *La Parisienne* : « une femme foncièrement perverse ou une petite bourgeoise », « une coquette fieffée ou une femme sensuelle » ? « Je nne comprends pas le rôle, dit-il, et du diable si je sais comment il faudrait, comment on pourrait le jouer ». En 1885, il le savait ; et il le saura très bien en 1893, lorsqu'il faudra critiquer Réjane.

Jules Lemaître et Emile Faguet disaient que

Sarcey se contredisait. Lemaître ajoutait que cela ne fut jamais dans un article ou dans un passage. Becque lui en fournit l'occasion. Dans cette chronique, où il fallait coûte que coûte être contre *La Parisienne*, Sarcey ne s'accorda pas avec lui-même. Il y reconnut le succès de la pièce en 1885 : « La pièce avait, en ce temps-là, obtenu près du public spécial des premières un succès étourdissant; l'accueil avait été moins chaud dans une partie de la presse ». Quelques lignes plus loin, après avoir dit « que la pièce ne souleva pas les couches profondes du grand public », il ajoute : « Le succès n'en fut pas moins très retentissant, s'il n'avait pas été fructueux ». Quelques lignes après, il oublie que *La Parisienne* remporta un « succès étourdissant » et explique qu'il avait demandé qu'on la fit entrer à la Comédie pour que la réussite ou l'échec devant le public, « le seul tribunal qui puisse départager » donnât tort aux uns ou raison aux autres : « Si elle réussit, nous verrons à donner à notre critique une orientation nouvelle ». Mais puisque *La Parisienne* avait déjà obtenu « un succès étourdissant » auprès du public ? Remarquons que Sarcey ne songe pas là à un autre public mais à celui, bien spécial, des premières. Et il ne lui vient pas l'idée d'accuser le public pour le froid accueil, pas plus qu'il n'accusait l'interprétation. La faute en est à l'auteur, disait-il en conclusion de ses arguments savamment disposés en 1°, 2° et 3°. A la Renaissance, au mois de février 1885, les spectateurs saluent la pièce par des applaudissements, Sarcey se sépare d'eux, il fait des réserves, il ménage ses louanges. Dix mois après, il se range à côté d'eux.

Cinq ans après, en 1890, il vient à ceux qui sont de glace et même qui sifflent (1).

Chaque passage cependant contient l'explication de cette rageuse partialité. Au début de son feuilleton, Sarcey a l'air de dire : « Eh bien, messieurs du Théâtre-Libre, vous pensez conquérir la Comédie aussi ! Vous allez voir que même ceux que nous pourrions laisser passer ne passent point ! Vous l'avez élu chef, vous verrez ce qui en restera ! » Et il se réfugiait dans la plaisanterie familière et la grosse ironie qui sont quelquefois chez lui la forme, l'expression d'une rancune ou d'un grief personnel. « *La Parisienne*, écrit-il dans ce curieux feuilleton, devint comme l'évangile de la nouvelle école, dont M. Henry Becque était le dieu. On nous répéta tous les matins, et dans je ne sais combien de journaux : Ah ! si l'on jouait *La Parisienne* sur un vrai théâtre ! Quand une pièce ne réussissait qu'à demi à la Comédie-Française : Voilà ce que c'est, s'écriait-on, de ne pas jouer *La Parisienne* ! Si, au contraire, le public faisait mine de s'y plaire : C'est qu'on ne lui donne pas *La Parisienne*, répétait-on en chœur ; s'il avait vu *La Parisienne*, il ne goûterait plus ces inepties... » On sent la fureur du critique contre le culte de l'auteur dont le théâtre ne correspondait

(1) En Italie, Becque a fait une conférence sur le théâtre des années 1830-1890. Il a profité de l'occasion pour se moquer de ces variations de Sarcey. « Il y a huit ans, disait-il, lorsque j'ai donné *la Parisienne*, le doyen de la critique théâtrale, M. Francisque Sarcey, a écrit que c'était un mauvais vaudeville ; quatre ans après, il a écrit que c'était un chef-d'œuvre définitif ; deux ans plus tard, il a écrit que c'était une pièce fort ordinaire ; un an plus tard, il a écrit que c'était un ouvrage de premier ordre ». « Comment voulez-vous que je connaisse la valeur de *la Parisienne*, lorsque le premier critique de France et d'Auvergne n'a pas encore décidé de la question ? », ajoutait-il.

pas à ses propres conceptions. « On rappelait sans cesse, écrit Sarcey, le nom de Molière à côté de celui de M. Becque, et Monval, le plus dévot, le plus fervent des moliéristes, pâlisait de terreur à voir l'auteur du *Tartuffe* ainsi éclipsé par celui de *La Parisienne* ». Si les jeunes adorateurs, en effet, évoquaient Molière en écrivant sur Becque, Sarcey, en 1890, pour combattre cette « jeune école » et son « dieu », oubliait que lui-même, en 1885, parlant de Becque et de *La Parisienne*, évoquait Molière et notamment, *Georges Dandin* ! Les mots trahissent constamment le fond de la pensée qui animait Sarcey. Il découvre qu'il a demandé que la pièce figurât sur l'affiche de la Comédie pour des raisons spéciales. « Si elle tombe, aurait-il raisonné, on nous laissera peut-être tranquilles, pour un bon bout de temps, avec les prétendus chefs-d'œuvre de l'art nouveau ». Il fallait donc faire tomber la pièce de Becque pour désarmer les autres. Partout, Sarcey attaque « le premier grand prêtre du culte », la « venue du messie », le maître de « ces messieurs ». Il serait même tenté de rappeler les éloges dûs à Becque lui-même, et de nous crier : « Ne voyez-vous pas que je vise plutôt les adeptes de la *nouvelle école* ? ». Il cache même assez mal sa préoccupation : « L'échec de M. Becque laisse intacte l'estime que nous faisons de son talent et la grande situation qu'il occupe dans les lettres. Mais le système a reçu un rude coup dont il aura quelque peine à se remettre ». « Ces messieurs [toujours la nouvelle école !], ajoutait Sarcey, au moins jusqu'à nouvel ordre, auront mauvaise grâce à prétendre que c'est nous qui, nous mettant entre leurs œuvres et le public, l'empêchons de les admirer ».

La chronique presque tout entière est une polémique avec les « adeptes de la nouvelle école », avec Jullien et Henry Bauër. Deux jours avant le feuilleton de Sarcey, dans *Art et Critique*, Jullien rejetait toute la responsabilité de l'insuccès sur la Comédie-Française. Il écrivait : « Si les artistes de la Comédie-Française n'y ont pas mis la mauvaise volonté, c'est qu'alors ils sont incapables de comprendre une œuvre d'art... A la Comédie, il n'y a plus d'artistes, il n'y a plus que des sociétaires ». Il vengeait ainsi l'œuvre des humiliations que le Comité de Lecture lui avait fait subir. Et il insistait sur la façon sociétariale dont on interprétait la pièce, sur la pompe et sur l'insistance que l'on mettait là où il fallait « du laisser-aller et du naturel ». Il protestait : « Tant pis si la pièce n'est pas faite pour la maison ! Périssent un chef-d'œuvre plutôt que de déroger à la tenue ! » Et son reproche s'élargissait. Une conspiration lui semblait avoir été tramée pour amener l'échec. Il comparait « les pièces des modistes » qui se tirent des situations embarrassantes « par une pirouette et des mots au goût du jour » avec *La Parisienne* où « les caractères sont creusés jusqu'au vif de l'individu », dont les mots sont « toujours vrais », et la différence lui inspirait de la méfiance envers ceux qui gouvernaient la Comédie : « Comprenez donc, qu'allait-on devenir si par hasard *La Parisienne* plaisait au public ? Que ferait-on du théâtre de MM. Dumas, Pailleron et Sardou, si les formules nouvelles, les formules vraies triomphaient ? A tout prix, il fallait que cette pièce, qualifiée de chef-d'œuvre « par une coterie de petits jeunes gens » dirait M. Sarcey, tombât... » Deux jours après, dans *Le Temps*,

dans la chronique que nous analysons, Sarcey combattait l'ingratitude que Jullien témoignait aux artistes pour « leur peine ». Et, pour diviser le chef et les élèves, Sarcey, tout en sachant les difficultés de Becque, prétendait que les artistes étaient dressés par l'auteur lui-même et que celui-ci avait procédé à ce travail avec sa minutie entêtée, que la mise en scène aussi était réglée par lui et que personne n'opposa à Becque nulle tracasserie. Et il s'évertuait à démontrer que « la pièce n'est donc pas si mal jouée que ces *messieurs* ont bien voulu le dire ».

Sarcey laisse même de côté Becque, pour s'attaquer à Henry Bauër, qui, dans *L'Echo de Paris*, parlait de l'auteur de *La Parisienne* comme d'un « continuateur de Molière ». L'article de Bauër, publié avant le feuilleton de Sarcey, présentait la pièce comme une œuvre qui devait servir à dresser une classification intellectuelle. On jugera la capacité artistique d'un lecteur ou d'un spectateur selon la façon dont celui-ci entendra *La Parisienne*, affirmait l'ardent défenseur de Becque. « Voilà qui est bien péremptoire ! proteste Sarcey. Quoi ! ironise-t-il, le monde se divisera en deux classes, les admirateurs quand même de *La Parisienne*, les élus qui passeront à la droite de dieu, et les autres, qui seront rejetés à gauche ».

Irrité par ces articles, Sarcey invoquait Henry Fouquier. Il citait Emile Faguet en forçant en sa faveur le sens de l'opinion que celui-ci avait donnée de la pièce. Il s'abrite derrière les autres, ce qui n'est point son habitude. « Mais les adeptes de la nouvelle école affectent de croire que je suis le seul de mon avis, un indécrottable encroûté, qui a conquis, on ne sait comment, une certaine

influence sur le grand public, que c'est moi qui arrête l'éclosion et empêche le succès des chefs-d'œuvre. Je suis bien aise de montrer que, sur la plupart des questions d'esthétique théâtrale et de critique courante, je suis d'accord avec un grand nombre de ceux qui s'occupent de ces questions ».

Dans cette bagarre où *La Parisienne*, devenue un simple prétexte, cessa d'être le but sur lequel s'escrimaient les agresseurs et les défenseurs, c'est Becque qui reçut les coups les plus durs. Le feuilleton de Sarcey tomba comme une massue sur la pièce. « Je n'ai qu'une ambition, écrivait-il trois mois avant cette querelle, c'est que sur ma tombe, on mette cette légende qui résumera ma vie : *Sarcey, professeur et journaliste* ». S'il n'avait écrit que ce feuilleton consacré à la reprise de *La Parisienne*, il eût mérité cette épitaphe. C'est un chef-d'œuvre de composition. Mille détails s'enchaînent adroitement, ayant l'air de sortir l'un de l'autre. Sarcey jongle avec les faits, les mêle à ses interprétations, et, avec la mine la plus souriante, les conduit vers des conclusions qui assomment tantôt les hommes tantôt les œuvres. Le journaliste aidé par le professeur écrit le plus légèrement un pamphlet qui ruine la réputation, la réussite, l'existence même d'un homme.

La « leçon » que Sarcey a voulu, une fois pour toutes, donner à Becque et à la nouvelle école se double des services qu'il tient à rendre à Jules Claretie, administrateur de la Comédie-Française et à quelques sociétaires. Les deux intentions se mêlent très savamment. Claretie n'était pas de ceux qui demandaient que *La Parisienne* entrât à la Comédie. Pressé par le ministre Léon Bourgeois

et par Gustave Larroumet, directeur des Beaux-Arts, il cédait à l'attente générale. Mais en jouant un double rôle, l'un envers le ministère et l'autre envers l'auteur, il louvoyait. Nous avons vu les manœuvres auxquelles il se livrait et qui exaspéraient l'impatience de Becque. Lorsque la reprise, sous la contrainte de toutes les influences, allait avoir lieu, Claretie, généreusement, prenait à son compte la responsabilité de l'initiative ! Dans *La Liberté*, un communiqué, machiavéliquement, couvrait l'administrateur : « Le Comité de la rue de Richelieu n'était pas disposé en faveur de cette comédie. Cependant M. Claretie aidant il finit par se décider et la pièce fut bientôt lue par M. Becque ». Sarcey, après la reprise, répéta la même version, en y ajoutant des insinuations contre la pièce : « Ces messieurs (du Comité de Lecture) hésitaient; ils n'aiment pas beaucoup les aventures. C'en était une, et ils craignaient qu'elle ne tournât mal. L'instinct qu'ils ont du théâtre les avertissait du danger; mais Claretie était d'avis qu'il fallait tenter l'épreuve ». Sarcey, très renseigné, divulgua même l'intervention d'en haut : « C'était également l'opinion et de M. Gustave Larroumet et du ministre, qui ne le laissèrent point ignorer aux Comédiens. Ils cédèrent ».

Becque, à cinquante-deux ans, comptait que l'entrée de *La Parisienne* à la Comédie-Française le classerait définitivement, qu'elle lui donnerait une sorte de position sociale. Sa droiture espérait trouver une critique unanime à lui rendre hommage pleinement, à ne pas lui marchander les compliments. La reprise déçut son espoir. La chronique de Sarcey découragea le reste de son optimisme. Comme enchaîné, Becque rongea son

frein devant le massacre tranquille que le critique du *Temps* fit de lui et de la *Parisienne*. Celle-ci apparaissait comme une pièce manquée. De ses qualités même, Sarcey sut faire des niaiseries et des platitudes. « Le premier acte paraît déjà long, le second acte répète le premier et le troisième revient sur les deux autres », telle était sa façon de formuler le sujet. C'est « un pur vaudeville à la manière noire », disait-il en se réjouissant de faire des mots. Bien que la recette des quatre premières représentations ne fût pas inférieure à celle des autres pièces, Sarcey écrivait : « ...Le public paraît disposé à témoigner de ses véritables sentiments par je ne sais quel empressement à passer devant le bureau de location sans s'y arrêter ». Pour exercer une pression sur le public, pour le détourner même, il recourait à l'image pittoresque des gens qui seront pour ou contre la pièce, et il en profitait pour prophétiser l'échec matériel : « Ah ! ce sera le cas de relire le sermon de Massillon sur le petit nombre des élus. Car il sera petit, bien petit, si on le compare au nombre de ceux qui aimeront mieux passer à la gauche de Dieu qu'au bureau de location ».

C'est là l'instant où la production théâtrale de Becque s'arrêta. L'avocat fort connu Tézenas, qui acquit une notoriété pendant l'Affaire, poussait l'auteur à assigner Sarcey devant les tribunaux. Becque n'avait voulu mettre personne au courant de son intention, sinon Claretie, pour pouvoir établir la complicité de l'administrateur et du critique. En effet, Sarcey a appris la nouvelle par Claretie. Il l'a dit lui-même dans une interview. *L'Evènement* du 15 décembre écrivait que Sarcey ne savait rien, qu'il avait appris la nou-

velle par un journal et que Claretie « lui en avait dit un mot, en l'air, il y a une huitaine de jours ». Au commencement, l'assignation de Becque est prise au sérieux. Sarcey se montre calme et résolu : « Si M. Becque veut me poursuivre, dit-il à un journaliste, qu'il le fasse, qu'il m'envoie du papier-timbré : nous plaiderons ». Il y a toute une enquête de la presse sur la liberté de dire une opinion défavorable et sur les excès de la critique. On y répond avec empressement. Les antisarceyistes traitent Sarcey de « burgrave de la convention ». Becque est défendu par plus d'un journal. Il l'est d'autant plus qu'il menace le critique d'une façon spirituelle, comme disait *Le Figaro*. On raconte qu'il avait demandé à M. Hébrard, directeur du *Temps*, une collection des articles de Sarcey, en le priant de ne pas la lui compter au poids, car cela serait trop cher. Bientôt, on commence à croire que Becque ne songe pas sérieusement à intenter un procès devant le tribunal. On se mettait alors à refuser son avis aux enquêteurs par trop nombreux. Hector Pessard déclarait dans *Le Gaulois* : « M. Becque veut s'amuser. Je ne songe pas à lui contester ce droit, mais je demande à ne pas augmenter son allégresse par mes commentaires ». En effet, la première rage passée, Becque s'amuse à jouer avec cette assignation en épouvantant Sarcey et Jules Claretie. Mais c'est s'amuser amèrement.

L'article de Sarcey, cet article « fait de main de traître », ne tomba seulement pas comme un coup de massue sur la pièce mais aussi sur l'auteur. Celui-ci en conçut un chagrin, un dégoût profond du monde. « Le théâtre, depuis vingt ans, a été abominable », écrit-il alors en tête de ses *Que-*

relles Littéraires. Et il se donne à la poésie, à la politique, au journalisme, surtout au pamphlet, pour dénoncer « les mensonges » triplement calculés et « les perfidies sur perfidies » que Sarcey avait accumulés dans l' « ignoble article » et pour démontrer le mal que le bien intentionné Sarcey a fait à la littérature dramatique. Comme Emile Zola, comme Jean Aicard, comme tous les jeunes critiques, Becque croyait énorme le chiffre des victimes tombées sous les coups de plume du censeur. Son ressentiment personnel s'en décuplait. Le critique du *Temps* l'avait fatigué par sa critique où le « Becque est né pour le théâtre » alternait avec le « Il n'y a pas de pièce dedans ». A son tour, Becque voulut le harceler. Pendant cinq ans, il s'acharna contre lui. Blagué, plaisanté, il cherchait à ridiculiser les feuilletons de Sarcey. Après l'article imaginé dont nous parlions plus haut, il écrit un « feuilleton du *Temps* », une chronique imitée de Sarcey, qui est dans la littérature des « à la manière de... » le morceau le plus curieux, le plus mordant, le plus réussi. Becque place ce feuilleton en 1667. La « Chronique théâtrale » de Sarcey porte sur « la reprise de *Phèdre* de M. Pradon », sur « une pièce nouvelle de M. Gueulette et sur le « *Tartuffe*, comédie en cinq actes, de M. de Molier ». Immédiatement, la manie que Sarcey avait de prophétiser est raillée efficacement : « J'ose dire que la *Phèdre* de Pradon traversera les âges et que nos arrière-neveux l'admireront encore quand celle de M. Jean Racine sera oubliée depuis longtemps ». On pourrait faire aujourd'hui une longue liste des ouvrages dramatiques auxquels Sarcey prédisait l'éternité et qui sont totalement oubliés.

Becque voyait clairement les erreurs du critique. Mais le persiflage le plus savoureux se trouve dans la partie où le critique analyse le *Tartuffe* de Molière. Le nom de Molière est écrit tantôt Molière, tantôt de Molier; la recherche prétentieuse de correction professorale de Sarcey est ainsi rendue en deux mots (1). Becque fait raconter à Sarcey que le roi l'avait invité à la première représentation donnée à Versailles mais qu'il avait décliné l'offre voulant goûter la pièce avec le public, « qui juge en dernier ressort » et « à qui faut plaire »; c'est la raillerie de cette affirmation que l'on lit dans toutes les chroniques de Sarcey : « le public est le souverain juge ». Tout le système de Sarcey y passe. Son incessant refrain sur l'exposition et la présentation des personnages est saisi et rendu le plus malicieusement du monde :

Nous n'avons pas appris grand'chose dans cette première scène. L'auteur nous a amplement renseignés sur Tartuffe et c'est tout. Des autres personnages, nous ne savons rien. De l'action qui va s'engager, pas un

(1) Quelquefois, Sarcey, au contraire, ne retenait pas les prénoms ou les noms des auteurs et les citait au hasard. Un chroniqueur du *Figaro*, Ch. Chincholle, rapporta ce fait en 1890 : « ... En 72, le critique du *Temps*, rendant compte d'une pièce qu'un jeune auteur avait montée à ses frais, écrivit : « C'est M. Frédéric Becque qui a mis à la mode ces tentatives. » Plus loin, il parla de M. Henry Bèque. Le lendemain parut dans la *Liberté*, sous la signature de Jennius, ami intime de l'estropié, un filet des plus acerbes : « Il était étrange qu'un homme qui se pique d'étudier le théâtre de son temps ignorât le nom de l'auteur de l'*Enfant Prodigue* et de *Michel Paupér*. » Est-ce pour avoir une revanche, ou est-ce par une faute d'impression, que Becque écrit dans *Le Journal* du 15 juillet 1893 : « M. Frédéric Sarcey, sur ce chapitre, a des arguments irrésistibles : « Admettons, nous dit-il, que vous transportiez sur les planches la vie telle qu'elle est... » Voilà ce que nous dit M. Aristide Sarcey, lorsque sa pensée s'élève et qu'il remonte aux principes de l'art dramatique ».

mot. Nous prêtons une oreille attentive aux scènes qui suivent; il y est bien encore question de Tartuffe, mais elles ne nous apportent aucun éclaircissement nouveau. Bah ! nous disons nous, nous en saurons davantage par Tartuffe, qui ne peut pas tarder bien longtemps. Et avec quelle impatience nous l'attendons ! Depuis que nous sommes là, on ne nous a parlé que de lui. On nous a, si je puis dire, mis Tartuffe à la bouche. Vous n'allez peut-être pas me croire. L'acte se termine sans que nous ayons vu Tartuffe. Et tenez, je ne veux pas vous le cacher plus longtemps, Tartuffe, dans l'acte suivant, ne paraîtra pas davantage. M. de Molier l'a décidé ainsi (1).

Les passages de l'esthétique de Sarcey où la loi des préparations est expliquée, défendue et recommandée, Becque les fait appliquer à *Tartuffe*, les poussant jusqu'à l'absurde :

En vous disant que nous n'avons rien appris et que l'auteur est resté muet de ses intentions futures, j'ai exagéré à dessein. On trouve, en effet, dans ce premier acte, une indication bien sommaire, une fugitive lueur. A un moment où Tartuffe était sur le tapis, et il n'a guère cessé d'y être, Dorine, la soubrette, s'est écriée :

Veut-on que là-dessus je m'explique entre nous ?
Je crois que de madame, il est, ma foi, jaloux.

Eh bien ? Je le demande, est-ce assez de deux vers, débités par une simple servante, pour nous montrer le chemin dans une composition qui ne compte pas moins de cinq actes ? Je ne cesserai de le répéter aux jeunes gens : le théâtre est l'art de préparations. Mettez-vous

(1) Pour goûter pleinement cet endroit il faudrait lire ce que Sarcey avait écrit, par exemple, sur *Henriette Maréchal* : « Pourquoi, diantre, donne-t-elle son nom à la pièce; car, jusqu'à présent, nous avons pu faire l'analyse du drame sans que son nom y parût. Et le fait est que jusqu'à présent nous l'avons à peine vue... ». D'autre part, ce qui est plus amusant, personne ne s'est donné plus de peine que Sarcey pour expliquer, justifier, glorifier même cette absence de Tartuffe dans les deux premiers actes. (Voir *Le Temps*, 13 novembre 1871).

bien dans la tête que moi, spectateur, je ne suis qu'un imbécile, que je ne devine rien, et qu'il faut m'expliquer les choses plusieurs fois de suite pour que je les comprenne et que je sois en état de m'y intéresser.

Et il passe ainsi en revue toutes les règles du théâtre dont Sarcey remplit ses chroniques : « Ah ! que de choses j'aurais à vous dire du *quiproquo* ! », « Voyez-vous ce que c'est que le théâtre, comme le public en définitive est peu exigeant et comme il est facile de s'en rendre maître ! », « Mais vous ne connaissez pas Molière et ses émules. Ces Messieurs aujourd'hui n'ont qu'une préoccupation en tête : c'est d'indisposer, de heurter, de blesser, d'irriter le public..., ils ne sont satisfaits qu'après avoir mis sous nos yeux les tableaux les plus répugnants », « Vous ne connaissez pas les femmes de la nouvelle école. El-mire ne s'émeut de rien. Elle se défend, bien entendu elle repousse Tartuffe, mais si mollement, si mollement ! », « Vous savez qu'avec Molière rien n'est préparé », « Je ne m'étendrai pas sur le quatrième acte qui n'est que la répétition du troisième » (1), « Je pourrais me dispenser de vous parler du dernier acte, il est manqué complètement, il n'existe pas ».

Cette façon entortillée et abusivement nuancée, ce louvoisement ambigu entre sa propre opinion et celle des autres, ce balancement entre l'éloge net et « l'éreintement » net, que Sarcey a su vraiment si bien, si avantageusement pratiquer, Becque les tourne en ridicule et les raille aussi :

Je vous ai raconté la comédie de Molière telle que je l'ai vue, telle que vous pourrez aller la voir vous-

(1) « Dans l'un, nous avons vu Damis se cacher dans un cabinet; dans l'autre nous voyons Orgon se blottir sous une table : toute la différence est là ».

mêmes, sans tenir compte des discussions passionnées qu'elle soulève autour d'elle. Les amis de l'auteur me disent : Quelle pièce ! Quelle audace ! C'est la religion qui est portée sur la scène et qui écope tout le temps ! Vous ne voyez pas ça ! Vous êtes donc bouché ? Soit, je suis bouché, je le veux bien. Mais alors si Molière, comme le prétendent ces Messieurs, a voulu atteindre la religion, que signifie ce personnage de Cléante qui n'est là que pour la défendre ? Est-ce que Molière n'aurait pas bien su ce qu'il faisait, je serais tenté de le croire par moments. Je veux bien admettre qu'on trouve de-ci de-là dans sa comédie des traits assez forts dirigés contre l'hypocrisie, et je crois l'avoir indiqué suffisamment en vous montrant dans *Tartuffe* un homme qui parle d'une façon et qui agit d'une autre.

Avec une logique bien digne de Sarcey, Becque appliquait à *Tartuffe* des reproches que le critique adressait aux scènes franches et libres, mais bien exactes. On sait que, en 1871 et 1872, personne mieux que Sarcey n'expliquait la conduite d'Elmire envers Tartuffe, lorsqu'ils se rencontrent pour la première fois. C'est une petite merveille de psychologie. Ce qui était, en somme, un postulat chez Molière, devenait sous la plume de Sarcey une conséquence du caractère. Comme la crédulité d'Orgon, Sarcey expliquait subtilement le geste de la main de Tartuffe qui faisait dire à l'honnête femme :

Ah ! de grâce, laissez, je suis fort chatouilleuse.

Eh bien, Becque fait attaquer Molière par Sarcey justement pour avoir mis sur la scène ces privautés et pour avoir fait manquer cette scène « par un parti-pris de violence et d'exagération ». Becque change les noms dans une chronique de Sarcey et la cite comme si elle était sur la pièce de Molière :

« Dans quel monde se conduit-on aussi brutalement avec une femme qu'on veut mettre à mal ? Mais c'est tout le contraire. On la cajole. On l'enguirlande. On cache le but que l'on poursuit sous une montagne de compliments. Si elle est blonde, on fait un éloge immodéré des blondes, et inversement, lorsqu'elle est brune, on n'a d'admiration que pour les brunes. En même temps on cherche à piquer sa curiosité. On se répand en paradoxes. On tire un feu d'artifice d'esprit. Quand nous sommes célèbres, notre réputation parle pour nous et fait la moitié de la besogne. Je le demande à tous ceux qui ont un peu l'habitude des femmes, est-ce que les choses ne se passent pas ainsi ? Si elles se passaient autrement, comme on nous le montre dans *Tartuffe*, nous retomberions au rang des sauvages, mus par les seuls instincts naturels ».

Becque donne un compendium des arguments sarceysques, en s'en servant pour démolir une pièce de Molière. Cette chronique imitée, on est tenté de la prendre au sérieux, et non comme une parodie, et de l'approuver d'un bout à l'autre. La saveur en est accrue par l'idée que Becque a eue de ridiculiser l'esthétique de Sarcey en l'appliquant à une pièce que celui-ci a aimée et défendue. Il y a là des phrases que Becque a prises dans la chronique consacrée à *La Parisienne* et appropriées très spirituellement, ce qui amène une conclusion irrésistiblement railleuse : « Ah ! ce Molière, que de mal il se donne pour gâter les admirables dons qui lui ont été départis par la nature ! » C'est un régal de riposte et de vengeance.

Paris, la province et l'étranger se sont amusés aux dépens du critique parodié. En 1895, *Les Souvenirs d'un auteur dramatique*, où cette parodie a été reproduite, ont été très demandés particulièrement à cause d'elle.

A tout propos, Becque tombait sur Sarcey. Il lui avait gardé une profonde rancune d'avoir mal auguré du succès d'argent et d'avoir, à son sens, pressé sur le public pour le détourner de ses pièces. En 1868, au sujet de la première pièce de Becque, Sarcey écrivait : « Je ne crois pas qu'il [l'ouvrage de Becque] puisse avoir un grand succès ». En 1870, au sujet de la deuxième pièce de Becque, Sarcey donnait un pareil pronostic : « Aura-t-elle [la pièce] un grand succès ? j'en doute » (1). En 1871, Sarcey observe très bien dans *l'Enlèvement* « le rôle de ce grand gamin de mari », il s'aperçoit bien du caractère sec et âpre de la femme dans la pièce, mais il ne pousse pas le public à aller les voir. En 1880, en rendant compte des *Honnêtes Femmes*, il parle de la fortune qu'eut un vaudeville de Lambert-Thiboust, *Le mari dans du coton*, et il présage : « Je suis allé voir la pièce de M. Henri Becque. Elle n'aura pas la même fortune ». En 1882, à l'occasion des *Corbeaux*, Sarcey fait au public un clin d'œil : « Si le public se plaît à cette œuvre et s'il y court, je serai bien étonné... ». En 1885, il essaie de porter malheur à *La Parisienne* : « Quel que soit le succès d'argent, ce lui sera [à M. Samuel, directeur du Vaudeville] un honneur d'avoir fait entendre aux Parisiens cette œuvre originale ». Il ne dit pas : « Nous souhaitons que le succès d'argent récompense l'intelligent directeur », ou : « Puisse le public s'associer à l'initiative de M.

(1) Sarcey insinuait même que Becque avait agi en homme riche : « Louer une salle, des acteurs, des costumes, des décors. Tout cela coûte. Il paraît que M. Becque est en état de risquer ces tentatives hasardeuses ». Il avait l'air de dire que Becque était un richard achetant un théâtre pour se faire jouer.

Samuel ! » Non ! Il insinue : « Quel que soit le succès d'argent... » C'est pour ne pas dire ouvertement : « Le succès d'argent sera nul... » En 1886, il ne prévoyait pas que le public ira écouter *Michel Pauper*, repris alors par l'Odéon. En 1890, nous venons de le voir, il semble dire nettement : « Public ! ne va pas au guichet de location ; *La Parisienne* n'en vaut pas la peine ». En 1890 encore, il déclarait attendre même *Les Polichinelles* pour pouvoir dire « à ses lecteurs loyalement » : « Cela fera ou ne fera pas d'argent ».

Becque saisit le moment où Sarcey faisait de telles réserves au sujet d'une pièce de M. François de Curel pour lui faire payer cher cette pression sur le public. Afin de mieux frapper, Becque généralisait le cas. Il se mit à la tête des nouveaux auteurs. Jusqu'à la *Parisienne*, il se tenait à part du groupe naturaliste et ne donnait en somme au Théâtre-Libre qu'un patronage platonique. Henri Céard, après la reprise de la *Parisienne*, lui reprochait cette attitude : « L'insuccès de M. Becque lui est personnel ; et la solitude qu'il a recherchée aux jours des polémiques, il convient qu'il la retrouve aux jours de la défaite ». Au nom des élèves de Zola, Céard se lavait les mains de cet insuccès. « Cette catastrophe de *La Parisienne*, disait-il dans *Le Siècle*, il ne faut pas lui donner une importance démesurée et l'étendre à tout le théâtre nouveau, dont M. Becque deviendrait ainsi l'unique chargé d'affaires ». S'il n'a jamais voulu se poser en chef ni même entrer dans les rangs militants, Becque, entre 1890 et 1895, se rapprocha étroitement du jeune groupe, et il se mit à le défendre avec insistance et énergie (1). Il y avait

(1) Il a expliqué lui-même sa situation parmi les nouveaux auteurs. En 1893, il se confessait au public italien :

là un champ propice pour lutter avec Sarcey. Or, à l'occasion de *l'Invitée*, en protégeant M. François de Curel, Becque élargissait la querelle avec son implacable critique : « L'œuvre si charmante de M. de Curel, qui nous avait tous séduits et conquis, vantée par toute la presse, excepté par Sarcey, n'aura eu qu'une trentaine de représentations. Cette fois encore, Sarcey s'est mis en travers de la nouvelle école et lui a tué une de ses meilleures productions » (1). Avec véhémence, Becque démontre qu'il y a « dans ces derniers temps » deux écoles théâtrales et que Sarcey, — « esprit borné et paresseux, incapable d'un effort intellectuel », cet amateur de Labiche, cet adversaire d'Ibsen, cette « nature vulgaire », ce « scatologue distingué », — soutient l'ancien théâtre et combat le nouveau. « Nous ne nous plaindrions pas, mes amis et moi, dit Becque, de la critique de Sarcey, si elle restait dogmatique et normalienne... Mais Sarcey ne se contente pas de décrier notre art, de goguenarder nos prétentions et nos efforts; il nous vise encore à la bourse ». Et Becque explique la méthode du critique. Si l'auteur lui plaît ou, ce qui pis est, si un directeur l'a obligé, Sarcey atténue l'échec même le plus piteux, il cherche à relever la pièce tombée, il crie au public : « Allez voir cet ouvrage ! ». Il revient souvent sur la pièce aimée de celui qu'il protège et la recommande par de « pieux mensonges » : « Je suis retourné hier à la Comédie-Française; la salle était comble, et la pièce, mieux fondue, faisait un plaisir extrême ».

« Nous sommes en ce moment, à Paris, une vingtaine d'auteurs qui entendons le théâtre de la même manière; je me trouve à leur tête *parce que je suis le plus âgé* ».

(1) *Gil Blas*, 11 mars 1893, article de fond.

Si la pièce ne lui plaît pas et si l'auteur appartient au groupe qui se réclame d'une autre esthétique, perfidement, Sarcey se rejette sur la valeur commerciale de l'ouvrage et lui porte un coup efficace : « Cette pièce pourra plaire aux lettrés, aux délicats, à une petite élite dont je crois faire partie; mais demain, mais dans huit jours, si elle va jusque-là, vous m'en direz des nouvelles ».

Même si l'on a le droit de dire qu'une pièce ne fera pas d'argent, il est indigne d'user de ce procédé, mais Sarey, d'après Becque, fait preuve de « canaillerie » avec les auteurs, leur coupe les ressources et les prend par la famine.

Plus il écrivait sur Sarcey, plus son ressentiment grandissait et le poussait à la véhémence (1). En 1881, Zola, aux prises avec Sarcey, lui cherchait querelle parce qu'il avait fermé les yeux lorsque, dans *Nana*, « mademoiselle Massin a sauté du lit, le visage tuméfié par la petite vérole ». « Diable! voilà une singulière façon de regarder pour un critique ! s'écriait Zola. Je sais que M. Sarcey aimerait mieux mademoiselle Massin dans un déshabillé galant » (2). Becque a continué à développer ce thème. Faisant allusion à une phrase que Sarcey avait écrite au sujet de la *Parisienne* :

(1) En province, Sarcey jouissait d'une autorité fabuleuse. Des journaux départementaux aimaient à le citer; ils acceptaient volontiers des correspondances écrites dans l'esprit sarcéien. *La Gironde*, où Jules Claretie était bien vu, dans ses « Lettres Parisiennes », faisait une mauvaise presse à la nouvelle école. Son chroniqueur, à l'occasion des *Douze femmes de Japhet*, un vaudeville de deux auteurs qui sont complètement ensevelis dans l'oubli, écrivait : « On a ri, et je pense que le but des vaudevillistes est ainsi pleinement atteint. Ils n'avaient pas dû méditer de renouveler le théâtre moderne après M. Becque et les becquistes qui sévissent au Théâtre-Libre ». Cela n'était pas pour apaiser la colère de Becque contre le principal responsable de telles théories.

(2) *Une Campagne*, p. 155.

« Je n'ai pas connu Clotilde » et à la protection que le critique accordait à une artiste, Becque composa le couplet connu et chanté, sur un air en vogue *Il n'a pas de parapluie*, par plus d'un amateur de scandale :

Il n'a pas connu Clotilde,
Et c'est bien heureux pour elle;
Il connaît Nancy-Martel,
Ah ! plaignons la pauvre fille !

Il a terrorisé Sarcey en liant le nom de Mlle Nancy-Martel au sien. Dans « Breilan de Confrères », dans « Sarcey, critique théâtral », dans ses lettres à Jules Claretie, sans trêve, à côté de Sarcey il mettait en cause cette artiste. Faisant du Sarcey à la manière noire, Becque se riait du *père de la débutante* (1). Dans sa pièce *Madeleine*, il écrivit la scène connue où « un journaliste, qui avait été d'abord professeur », accueille une mère soucieuse, et lui conseille de mettre au Conservatoire la fille qu'elle voulait élever rigoureusement. Il accusa Sarcey de regretter le temps où, à l'Odéon, tous les critiques avaient leur *petite femme*. Il lui conseilla, à lui « qui a remué dans sa vie tant de questions considérables, les *troupes d'ensemble*, *l'heure du dîner*, *le pourboire aux ouvreuses* », de dire « quelques mots sur celle-ci : *De l'importance de la femme dans la chronique théâtrale* ».

Becque ne s'arrêtera pas dans la persécution qu'il avait entreprise contre Sarcey. Il le somme de se retirer du théâtre au lieu de l'interdire aux autres. Il le traite de « vieille et odieuse portière

(1) *Le Réveil*, qui était un rempart des becquistes, avait déjà obligé Sarcey le 14 septembre 1882 en publiant un pamphlet contre « Francisque Mercey, le célèbre lundiste » et le « directeur Raton », en y mêlant « une petite Liona » qui, avant de faire du théâtre, « faisait quelque chose de beaucoup moins moral ».

qui discrédite un auteur sur des rapports de cabotins ». Il rend Sarcey responsable de toute la haine, qui, de toute part, se dresse contre la critique : « Il l'a rendue haïssable avec cette triple bassesse qu'il y a introduite, bassesse d'esprit, bassesse de langage et bassesse de mœurs ». En 1886, en parlant mi-ironiquement mi-sérieusement de Jules Claretie qui venait de s'installer à la Comédie, Becque écrivait : « Je ne parle pas de la presse, il fera tout ce qu'il faudra pour se la concilier, tout ». En 1893, il disait encore : « Croyez-moi, mes amis, nous nous sommes trompés sur Claretie. Nous l'avons pris pour un simple et un innocent... Personne ne s'est conduit plus habilement et avec plus de savoir-faire, il a franchi des distances incalculables à plat ventre. Il est entré sournoisement à la Comédie, lorsque tout le monde en attendait un autre (1). A peine arrivé, il a trouvé la rosette de la Légion d'Honneur dans un lavabo... Il a fait du Théâtre-Français un marchepied et une descente de lit. Il y a un effronté dans ce pleutre ». Et il accusait Claretie de corrompre la critique (2). Il affirmait que Perrin avait

(1) Le 15 juin 1886, dans *Le Matin*, Becque écrivait : « M. Claretie a été plus généreux ou plus habile que son prédécesseur [qui n'a pas voulu jouer *Le Fruit Défendu* de Camille Doucet]. Nous avons en ce moment à la Comédie-Française un directeur véritable, le directeur qu'il fallait là. Je trouve, pour ma part, M. Claretie bien préférable et supérieur à M. Halanzier, auquel on avait pensé un moment. On pouvait craindre que M. Claretie ne donnât dans le modernisme et l'outrance; à cet égard, la reprise du *Fruit défendu* est significative. D'un autre côté, M. Claretie, qui a essayé du théâtre, n'en apprécie que mieux le mérite de ses confrères et sait les égards qu'il leur doit ».

(2) On serait tenté de croire que Sarcey avait vraiment écrit l'article consacré à la reprise de *la Parisienne* sur la demande de Claretie et que Becque n'avait point tort quand il écrivait à Octave Mirbeau : « J'ai lu vos deux articles, si spirituels et si indépendants; je vous

refusé d'acheter Sarcey et que Claretie, « en entrant, à peine assis, l'a acheté tout de suite ». Becque atteint alors à l'extrême de sa fureur anti-sarcéienne.

De son côté, Sarcey n'avait pas changé. Il a gardé un sang-froid discipliné; s'il est allé parfois jusqu'à l'emportement, il n'a pas dépassé les limites de la correction. Le plus froidement du monde, il reprit la querelle qui avait fait du bruit en 1890. C'est un cadeau de Noël très peu chrétien qu'il donna à Becque le 25 décembre 1893, lorsque Réjane reprit *La Parisienne*. Sarcey s'attaqua aux « fanatiques de *La Parisienne* » et à l'auteur lui-même. Tout en affirmant qu'il était de ceux qui admiraient beaucoup l'œuvre de Becque, et qu'il n'avait pas cessé de le « combler d'éloges », il était radieux de constater que ces grandes qualités n'étaient pas de celles qui « dussent jamais prendre le vrai public ». Pour qui sait lire, la chronique est écrite comme une riposte à Becque; là encore elle vise la bourse. Sarcey, tout en se défendant d'avoir influencé le public, trouve un moyen machiavélique, jésuitique, pour le faire une fois de plus : « J'aurais eu beau lui crier : « Il faut

en remercie bien vivement... Il y a autre chose, et que je suis seul à connaître, *il y a Claretie sous Sarcey*. Depuis plus d'un mois je mène et j'assomme ce pleutre avec l'article *qu'il a fait faire* ». (*Œuvres Complètes*, VII, p. 221). — Becque avait voulu déjà en 1886, au moment de la reprise des *Honnêtes Femmes* « donner sur les doigts » de Sarcey. Jules Claretie l'avait alors prié de n'en rien faire. — Dans *La Volonté* du 9 novembre 1898, Becque écrivait : « Par la Subvention-Sarcey (c'est ainsi qu'au Théâtre-Français on désigne une comédienne de la maison), il s'est attaché un admirable compère, qui ment neuf fois sur dix et dont la sincérité est restée proverbiale. Sarcey nous dira demain ou après-demain, au bon moment, que Claretie lui paraît un administrateur bien remarquable et que le Théâtre-Français, d'ailleurs, est en pleine prospérité ».

que tu t'amuses ! », il m'aurait envoyé promener ». « On ne prend conseil de personne pour avoir du plaisir, ajoute-t-il en insistant sur son ancienne campagne. Il est évident qu'à cette représentation de *La Parisienne*, le public a paru en avoir fort peu ». Et il insiste à deux reprises : « Il n'y a pas à dire, le public a été de glace ». « Réjane elle-même, dit-il, n'a pas pu le dégeler ». Et il ne se lasse pas de soutenir sa thèse : « Que voulez-vous ? il [le public] ne peut pas goûter plus que moi, en feuilletant cette série de Gavarni où se mêlent quelques Forain, le plaisir spécial que l'on vient demander au théâtre ».

Comme il arriva souvent, Sarcey se contredit. Après avoir déclaré, en 1890, que la reprise à la Comédie-Française avait été « un four noir », en 1893, trois ans après, il prétend que l'insuccès a été un « insuccès très relatif ». « Le public a été de glace », dit-il au début de cette chronique. Dans le passage suivant, il relate que Réjane avait forcé la note du texte en rendant la « mélancolie pénétrante » de Clotilde délaissée, et il ajoute : « Heureuse faute ! Car toute la salle a tressailli et battu des mains ». Eh bien ! le public n'était pas tout à fait de glace, et Réjane avait quand-même réussi à le dégeler, puisqu'il a tressailli et battu des mains au dire de Sarcey même (1). — On se rappelle le cri de Sarcey : « Je ne comprends pas le rôle [de Clotilde], et du diable si je sais comment il faudrait, comment on pourrait le jouer ». En 1893, Sarcey le comprend très bien, il en a une concep-

(1) Jules Lemaître écrit dans le *Journal des Débats* du 31 décembre 1893 : « Jamais je ne saurai comment le public l'accueillit, l'autre soir au Vaudeville. Car M. Henry Bauër me dit que ce fut avec enthousiasme, et mon bon maître Sarcey me dit que ce fut avec froideur ».

tion nette, il en donne même la formule, la définition (1), il critique l'interprétation de Réjane qui, lui semble-t-il, a détourné la pièce de son véritable sens. Il défend même Becque contre l'interprétation de Réjane : « Est-ce bien la Clotilde de Becque ? »

Ah! si Sarcey avait voulu protéger *Les Corbeaux* et *La Parisienne* ! En 1884, sous l'impression des chroniques où il bâtonnait les abonnés du mardi qui avaient sifflé *Les Corbeaux*, Becque écrivait au sujet de la tragédie qu'on donnait au public des *billets de faveur* : « C'est de la tragédie que vous lui offrez, va pour la tragédie ! Il aurait préféré autre chose, voilà tout. Dieu me garde de plaisanter ces admirables chefs-d'œuvre, dont la grandeur nous accable et qui nous étonnent toujours par leur éternelle jeunesse ! Mon ami, M. Sarcey, qui suit les représentations du répertoire avec allégresse, avec sa vieille âme classique, pourrait certifier qu'il nous a rencontré bien des fois ». Quelle aimable rencontre ! Auparavant, en 1876, Becque écrivait même ses chroniques à la manière de Sarcey : « J'avais près de moi une grande folle qui s'en [d'un épisode dans un vaudeville] amusait extraordinairement. « Comme c'est ça », disait-elle ». Il faisait des digressions tout comme le critique du *Temps* et il reprenait le fil de son récit : « Je reviens au Prince et au troisième acte. Nous allons le voir enfin, ce prince, et nous en aurons deux

(1) « Clotilde est, je crois, une bourgeoise inconsciente et paisible, qui prend ses arrangements pour vivre commodément avec l'adultère, pour avoir tranquillement et sans remords deux maris, qu'elle aime également pour deux raisons diverses ». En 1893, Sarcey sait même ce qu'il feignait d'ignorer en 1890, la façon dont Mlle Antonine, à la Renaissance, comprenait et interprétait le rôle.

pour un » (1). En 1881, lorsque Becque tenait la chronique théâtrale de l'*Union Républicaine*, Sarcey lui avait recommandé « très chaudement » une jeune comédienne, et Becque avait écrit — comme il disait plus tard — « une phrase vraiment charmante pour cette fillette qui n'a aucun talent ». En effet, dans les *Querelles Littéraires*, où sont réunies les chroniques publiées dans l'*Union Républicaine*, à la page 129, on lit : « ...Une Mme Sata, jouée par Mlle Nancy-Martel, si jolie et si distinguée, une comédienne d'avenir » (2). Il arrivait à Becque d'être complètement d'accord avec Sarcey sur quelque auteur. Le 3 mars 1884, à propos du livre de Louis Desprez *L'Evolution naturaliste*, Sarcey écrivait : « La moindre œuvre où les théories de M. Zola se fussent condensés et eussent pris corps eût mieux valu et fait plus de besogne que tous ses raisonnements ». Un mois après, dans *Le Matin* du 11 avril, Becque écrivait la même chose, un peu plus nettement, comme c'était son habitude : « Zola a promis à sa génération une bataille d'*Hernani*, il nous la doit, qu'il nous la donne. Que M. Zola s'y mette donc enfin à son *Hernani*, sans tant d'explications et de manières ». Le 28 août 1886, dans son feuilleton du *Temps*, Sarcey racontait l'*Ecole des*

(1) *Le Peuple*, 5 décembre 1876.

(2) *L'Union Républicaine*, 22 novembre 1881, chronique consacrée à l'*Odette* de Sardou. Cependant, en 1893, Becque raillait Sarcey dans un « à la manière de... » : « Mlle Marsilly, dans *Elmire*, est agréable à voir quand on aime ce genre de beauté, mais elle a encore beaucoup à faire pour devenir une comédienne. Le théâtre est bien coupable de l'avoir choisie quand il avait sous la main Mlle de la Martelière et que le rôle semblait devoir lui revenir. Mlle de la Martelière, avec sa distinction innée, sa beauté aristocratique, ses grands airs de duchesse dont je vous ai parlé bien souvent, nous aurait donné une *Elmire* incomparable ».

Femmes et cherchait à dépouiller la pièce de ce que les commentateurs y avait ajouté. Il combattait ceux qui dans la comédie de Molière trouvaient une pièce à thèse, un sujet philosophique, le problème de l'éducation des filles. Cela dépasse, à son avis, les visées de Molière. « *Je suis, au fond*, dit Sarcey, *de l'avis de Becque* : Molière n'a vu dans *l'Ecole des Femmes* que la révolte instinctive de la jeunesse et de l'amour, contre une vieille bête qui a cru pouvoir, grâce à des malices cousues de fil blanc, triompher de ces deux forces ». En 1888, Sarcey, en démolissant les pièces jouées au Théâtre-Libre, épargnait *Monsieur Lamblin* de Georges Ancey et le distinguait des « énormités » et des « fumisteries » qu'on avait, disait-il, servies au public chez M. Antoine. La pièce, cependant n'était que l'imitation de *La Parisienne*, et Becque a eu pour *Monsieur Lamblin* les égards les plus empressés !

Ainsi, les deux écrivains communiaient dans leurs opinions sur plus d'un point. On peut se demander ce que l'art dramatique aurait gagné si leur accord s'était manifesté aux moments où Sarcey avait à juger les pièces de Becque. Notre sympathie pour Becque n'entame en rien l'estime que nous avons pour la formidable activité et pour mille brillantes qualités de Sarcey, mais, en toute impartialité, à bien peser tous les arguments, nous sommes contraint de dire que la faute initiale est au critique. Il n'a pas compris l'auteur, il n'a pas deviné toute l'importance de son œuvre. Par des chicanes, par des conceptions mièvres, Sarcey a lassé le créateur. Celui-ci a riposté, prêt à harceler à son tour, à malmener, à invectiver. Mais n'est-ce pas heureux qu'il en soit ainsi ? Si, à eux seuls, les *Souvenirs d'un auteur dramatique*,

comme le prétend M. Lucien Descaves, sauveront de l'oubli le nom de Sarcey (1), la querelle porte déjà en elle un fruit savoureux. D'autre part, si le critique du *Temps* n'avait pas précisément par son opposition inlassable contesté Henry Becque, la gloire de celui-ci comporterait-elle un des éléments les plus décisifs : la conquête, la victoire obstinément disputée et vaillamment arrachée ?

En vieillissant, Sarcey faisait à Becque des concessions importantes. Bien sûr, pour sauver son orgueil et pour rester logique, il lui marchandait encore la reconnaissance, la consécration; il ne manqua pas d'écrire un feuilleton sur *Les Corbeaux* à l'occasion de leur reprise en 1897 et de dire : « J'ai relu mon feuilleton, que j'avais oublié. Je n'en changerai pas un mot, après cette nouvelle épreuve ». Et, cependant, il changea et le ton et les mots. Là aussi il trahit sa préoccupation pédagogique de combattre Becque pour combattre le naturalisme et le Théâtre-Libre. « Mais, je m'arrête, dit-il après avoir reproché aux personnages de Becque « le plaisir d'être ignobles », je m'arrête, ce sont les reproches que je n'ai cessé d'adresser au Théâtre-Libre ». Catulle Mendès, le lendemain même de la mort de Sarcey, a eu la cruauté d'écrire : « M. Sarcey s'est acharné contre tous les Arrivants, et il fut un obstiné Eteigneur d'Aurores ». C'est exagérer. Toutefois, chaque innovation éveillait en lui une forte défiance. Lorsqu'un auteur osait ignorer ou négliger l'Intrigue et qu'il préférerait la beauté esthétique, l'observation psychologique ou l'intérêt moral à ce qui est *théâtre* dans le théâtre, Sarcey ne lui accordait

(1) *L'Aurore*, 17 mai 1899.

pas ses grâces. A l'égard des Ibsen, des Bjoernson, des Maeterlinck, il ne s'est pas départi non plus de sa façon de concevoir le théâtre. Seule la force d'Ostrowski (1) a pu lui faire oublier son esthétique bien construite, presque géométrique. Très bienveillant pour les jeunes, il immolait leurs ouvrages à ses conceptions préconçues. Du reste, s'il voulait éteindre les « aurores » c'était pour défendre le midi. Il attendait qu'un auteur subît l'épreuve du temps pour l'admettre. En 1897, bien que tardivement, il avoue avoir senti la puissance et la nouveauté du théâtre de Becque, et il ne cache pas que sous son influence, sa critique avait, dans une certaine mesure, changé. « Cette comédie, où je sentais une main très puissante, était fort capable d'opérer une révolution dans le goût du public. Peut-être le théâtre allait-il changer d'orientation...Je me disposais, donc, non à m'abandonner entièrement à cette conception nouvelle de l'art dramatique, mais à en noter sympathiquement les progrès, à en corriger, dans la mesure du possible, les exagérations, à *faire, en un mot, de la critique opportuniste* ». En 1897, il regrette même que Becque ne soit pas resté à la tête du théâtre des années 1880-1890 : « Par malheur pour lui [pour Becque] et pour nous, il ne poussa pas plus loin la campagne. Il laissa à d'autres, qui n'avaient ni la même puissance d'observation, ni le même mordant du dialogue, ni le même sens du théâtre, le soin de marcher plus avant ». De

(1) *Le Temps*, 11 mars 1899, — Sarcey attaque les interprètes qui ont mal joué *l'Orage*; il blâme le public qui ne comprend rien « du piquant » de la scène d'indifférence qui se passe entre la sœur de Katya et son amant; il fait un récit du drame à faire pleurer des pierres, comme il dirait lui-même.

plus, Sarcéy trouvait dans *Les Corbeaux* une scène qui serait « vieux jeu ». La scène de la mascarade que fait le fils Vigneron lui paraît invraisemblable. « On n'a jamais vu, dit-il, dans une famille bourgeoise, pareille fumisterie ». Becque aurait voulu là un effet de contraste. « Cette opposition voulue, dit Sarcéy, il me semble que c'est cela qu'on appelle le vieux jeu ».

Il y a plus. En 1897, Sarcéy accentue fort les louanges qu'autrefois il rationnait à tel point. « La pièce ne rencontrera plus aujourd'hui les résistances qu'ont, en 1882, soulevées certaines scènes », affirme-t-il. Pour caractériser *Les Corbeaux*, il emprunte au langage de Théophile Gautier l'expression « une symphonie en noir majeur ». La pièce est triste, elle n'amuse pas, mais « il est impossible qu'elle ne vous intéresse point », dit-il. Des parties de chef-d'œuvre y sont à constater, « de chef-d'œuvre, je ne retire pas le mot », dit le critique en se rendant de plus en plus. « C'est une maîtresse-œuvre », insiste-t-il. Les « grandes », les « éminentes » qualités font des *Corbeaux* « une date dans l'histoire de notre théâtre ».

Mieux encore, il prenait *Les Corbeaux* comme point de comparaison pour apprécier quelques scènes de la *Faillite* de Bjoernstjerne-Bjoernson : « La scène est d'un grand mouvement et d'un bel effet; ce n'est pas qu'il faille, en sa première partie, la comparer à telle scène des *Corbeaux*, qui est d'une puissance autrement sobre et âpre » (1). Pour juger *L'Amoureuse* de M. Porto-Riche, c'est dans *La Parisienne* qu'il trouvait un modèle-type (2).

(1) *Le Temps*, 13 novembre 1893.

(2) Sarcéy proposait la suppression du troisième acte

La Critique laissait un de ses rédacteurs faire le procès de Sarcey à peine enterré (1). « La mort ne lui a pas laissé le temps de baver une dernière injure sur le génie de Becque », disait là Gérard de Lacaze-Duthiers. Parmi de nombreux chroniqueurs qui, même devant la mort, gardaient rancune à Sarcey et ne s'en tenaient point à un noble *Nihil nisi bene* (2), un homme de lettres donna dans la *Grande Revue* la version suivante sur la mort presque simultanée des deux adversaires :

Il s'en est fallu de bien peu que les ombres d'Henry Becque et de Francisque Sarcey ne se soient rencontrées sur les bords du Styx pour prendre passage en même temps dans la barque de Caron. Ce voyage de conserve sur le fleuve noir eût sans doute stimulé la verve macabre de Becque et, peut-être, éteint la gaieté foisonnante de Francisque Sarcey. Vous vous rappelez que notre bon « oncle » n'aimait pas la nuit et qu'il protesta sans relâche contre les psalmodies que les jeunes esthètes faisaient réciter au sein des ténèbres. Dans l'embarcation funèbre, Becque aurait eu toutes les chances de prendre sa revanche des feuilletons dédaigneux de Sarcey. La Providence ne voulut pas se prêter à de telles représailles, et Becque précéda Sarcey d'une semaine au pays des ombres. Une question se pose. L'auteur des *Corbeaux* n'aurait-il pas réclamé et obtenu là-bas le trépas du critique ? Je sais des occultistes qui opinent catégoriquement en ce sens. Il est vrai que le concierge d'un théâtre subventionné, très au courant de « l'état d'âme » de M. Sarcey aux heures suprêmes de sa vie, a cru pouvoir m'affirmer que l'illustre

et le retranchement de « quelques brutalités » au premier acte. « Ce qui resterait d'*Amoureuse*, écrit Sarcey, serait exquis, et je ne crois pas m'avancer trop en disant qu'il [M. Porto-Riche] ferait de cette pièce, ainsi réduite, un des chefs-d'œuvre de la comédie contemporaine. J'ose dire qu'*Amoureuse*, une fois ces suppressions pratiquées, serait infiniment supérieure à la *Parisienne* de Becque... » (*Le Temps*, 30 novembre 1891).

(1) 1899, n° 103, p. 88-90.

(2) *La Petite République* notamment a été violente.

critique s'était laissé mourir dans le malicieux dessein d'accaparer à son profit les trompettes de la renommée, qui s'occupaient depuis huit jours à célébrer la gloire de Becque.

On a colporté des oracles de pythonisses et quelques journaux ont exploité le double événement. La coïncidence se prêtait à un macabre amusement. Nous ne croyons point que Sarcey eût empêché la presse de glorifier Becque. Il est cependant improbable que, même devant la tombe, le critique eût écrit une oraison funèbre où la justice tout entière eût été rendue à l'auteur (1). N'avait-il pas, — a-t-on dit, — un mois avant sa mort, pendant la vie de Becque, écrit un feuilleton où, à côté du *Mercadet* de Balzac, du *Chandelier* de Musset et de deux ou trois autres comédies, *La Parisienne* figurait parmi les pièces de théâtre du dix-neuvième siècle comme une œuvre destinée

(1) En 1898, le duel Becque-Sarcey reprenait de plus belle. Dans *La Volonté*, Becque parlait librement et même découvrait les gens. Pour une fois, dans cette querelle comme rajeunie, Sarcey a été d'une précision extraordinaire. C'est au moment où il fallait attaquer Becque et lui attribuer de vilains défauts en le prenant *flagrante delicto*. Celui-ci avait écrit dans *La Volonté* que Dumas avait empêché *Les Corbeaux* d'avoir un prix littéraire de l'Académie Française. Tout en pensant au prix Montyon, Becque avait mis dans son « Heure parisienne » : le prix Toirac. — « Je ferai doucement observer à M. Henri Becque, écrivait Sarcey dans *Le Figaro* du 12 novembre 1898, que les *Corbeaux* furent joués le 14 septembre 1882 et que le prix Toirac date de 1891... Je ne vois pas très bien comment Alexandre Dumas aurait pu, en 1882, s'opposer à ce que l'Académie décernât aux *Corbeaux* un prix qui ne fut fondé qu'en 1891 ». Et Sarcey continuait : « La malpropreté — s'il y en a une — c'est d'accuser un grand écrivain, un confrère illustre, qui, étant mort, n'est plus là pour se défendre, d'une action malhonnête qu'il n'a évidemment pas commise. Je ne voudrais pas dire que c'est une saleté; c'est tout au moins une calomnie. Il nous appartient de la relever, à nous qui avons tant de fois serré sa main loyale, sans qu'il y eût rien dedans ! »

à rester au répertoire. Mais là encore Sarcey fait un de ces éloges qui sont quelquefois pires qu'une critique franchement hostile. Ne dit-il pas que *La Parisienne* restera « comme curiosité archéologique et indice d'une évolution dans l'art du théâtre » (1).

Il est certain, cependant, que Becque n'a jamais pardonné à Sarcey. Son ressentiment ne s'est éteint qu'avec la mort. Becque avait même pris le soin de ne pas laisser son critique sans un article de dernier adieu; il a écrit une nécrologie anticipée sur la mort de Sarcey. En 1894, A. Brisson, dans ses *Portraits Intimes*, peignait en Henry Becque un Don Quichotte qui lutte contre les moulins à vent. Bien plus tard, il écrivait : « Becque bavait sur les mains qui lui avaient été secourables » (2). Ce n'est pas exact. Adolphe Brisson a pu écrire cela, car sa piété filiale pour l'influent, pour l'inoubliable Sarcey a été grande. Mais Becque n'a pas été ingrat. Très sévère, et, comme le formulait Augustin Filon, « la pièce bien faite

(1) *Le Temps*, 24 avril 1899. — Voici le passage tout entier : « Le compte des chefs-d'œuvre que la postérité (une postérité plus ou moins longue) gardera au répertoire et applaudira ne serait pas long à faire. Je crois qu'il faudrait mettre, en tête de la liste, *Mercadet*, une comédie égale aux meilleures de Molière, que tous les connaisseurs admireront, et qui ne fera jamais un sou, parce que les femmes n'en veulent point; le *Gendre de M. Poirier* qui est le plus achevé spécimen de la comédie tempérée; une œuvre ou deux d'Alexandre Dumas, je pencherais pour la *Dame aux Camélias*, dont le sujet, comme celui de *Manon Lescaut*, est éternel, ou pour les *Idées de Mme Aubray*, l'œuvre la plus logique tout ensemble et la plus passionnée du maître; peut-être comme curiosité archéologique et indice d'une évolution dans l'art du théâtre, la *Parisienne*, de Becque, le *Chandelier*, d'Alfred de Musset, qui, lui aussi, ne plaira guère qu'aux amateurs dégagés de tous préjugés; le *Monde où l'on s'ennuie* figurera dans cette liste ».

(2) *Le Temps*, 25 janvier 1909.

adhérant à ses os, pénétrant jusque dans son sang », Sarcey n'avait pas trop encouragé le jeune auteur qui lui avait présenté le manuscrit de sa première comédie et il n'a pas été secourable au débutant qui cherchait à placer *L'Enfant Prodigue*, Becque ne lui devait pas une reconnaissance exceptionnelle. Pour ses protecteurs et amis dévoués il a su avoir de la gratitude. Sardou, Edouard Thierry, Louis Ganderax, Henry Bauër, ont été remerciés par lui publiquement d'une façon humble et sincère. Becque a su même dans son ressentiment contre Sarcey choisir les moyens de combat. M. André Rivoire en a témoigné en rapportant le récit qu'un de ses amis a fait « des scrupules [de Becque] à user de certaines armes » :

Un romancier et nouvelliste de grand talent nous racontait l'autre jour, à quelques-uns, une visite qu'il alla faire à Becque, il y a une trentaine d'années. Tout jeune journaliste alors, à l'âge sans pitié où l'on ne rêve que plaies et bosses, il avait découvert sur les quais, dans la boîte de quelque bouquiniste, une brochure autrefois publiée par Sarcey : c'était une petite pièce écrite par Sarcey au sortir de l'école, au temps où il comptait illustrer le théâtre comme auteur et non le servir comme critique. La petite pièce était détestable. Sarcey, d'ailleurs, ne s'était pas entêté et s'était bien gardé de donner barre sur lui en continuant à écrire des pièces. Il y avait beau temps que le public avait oublié ces essais d'autrefois et Sarcey lui-même, sans doute, ne s'en souvenait pas davantage. Quelle belle interview à prendre ! Quel article à écrire, après avoir porté à Becque cette brochure !... Notre jeune journaliste, bravement, sonna chez lui et tendit la brochure au vieux maître. Celui-ci, d'un coup d'œil, se rendit compte, ne retint pas quelques rires, puis brusquement, referma la brochure : « Non, mon ami, lui dit-il, je ne vous dirai rien. Sarcey peut avoir fait jadis une mauvaise pièce. Ce n'est, malgré tout, pas une

raison pour qu'il ne soit pas un bon critique. Rempportez-moi ça, je n'ai rien à vous dire. Merci de l'intention et de la peine que vous avez prise de grimper jusque chez moi ». (1).

M. Henri Duvernois, dans une lettre adressée à M. Eric Dawson (2), donne, de ce fait, une version analogue :

Un jeune reporter lui avait apporté une pièce, erreur de jeunesse d'un critique qui avait malmené l'auteur de *La Parisienne* et des *Corbeaux*.

— A votre tour, dit le reporter, faites-moi la critique de cette pièce.

Becque secoua la tête avec son sourire si fin.

— Trop facile. Je refuse !

Le langage de Becque dans la deuxième version de l'anecdote nous paraît plus vrai, plus « du Becque ». Dans son emportement contre Sarcey, il n'a reculé ni devant l'injure ni devant l'insinuation ou même l'assertion calomnieuse : sa fureur lui a fait dire que son adversaire était corrompu. Le « gros critique », pour user du mot de M. André Rivoire, a été dogmatique, trop conservateur, entêté, partial, lassant, tant de fois, par une préoccupation pédagogique obstinée et énervante, il a fait des réserves qui harcellent l'adversaire, mais il a été probe et droit. Pour être plus ronde, sa probité n'était pas moins pure que celle de Becque. Après avoir épuisé les arguments d'un débat d'esthétique, Becque a passé aux expressions d'une inimitié personnelle. Les fantoches de l'ancien théâtre ravissaient le critique; l'auteur voulait incarner les hommes dans des personnages vrais. Unis par l'amour pour le théâtre, ils différaient

(1) *Le Temps*, 26 mai 1924.

(2) *Henry Becque, sa vie et son théâtre*, p. 34.

l'un de l'autre par la conception de l'art dramatique. Le temps a donné raison à Becque. Ses mauvaises humeurs paraissent justifiées lorsqu'on a suivi de près l'obstination avec laquelle Sarcey lui cherchait chicane à chaque pièce. Il avait déjà assez à lutter avec les directeurs. Les artistes habitués au *théâtre* et non pas à *l'art* lui donnaient tant de mal ! Gâté par le vaudeville léger, flatté par les critiques qui, comme Emile Marlot, de la tribune des plus grandes revues, écrivaient : « ...Le vieux chef-d'œuvre n'a pas vieilli, et dans une centaine d'années nos arrière-neveux iront peut-être voir la *Tour de Nesle* comme nous allons voir *Athalie* », — le public capricieux donnait à Becque de graves sujets d'inquiétudes. Au lieu d'une aide sans parcmomies, au lieu d'un coup de main nettement amical, le plus influent critique de l'époque lui prêtait un semblant de soutien. Force restrictions, force contestations cachaient et étouffaient les éloges. Sarcey en venait même à l'attaque et influençait les spectateurs contre les pièces de Becque. Habile à manier les faits en faveur de ses thèses, il dirigeait le public et l'opinion à son gré. Jules Lemaître, si respectueux, a pu dire : « Peuple, l'oncle te trompe » (1). Spadassin élégant, Lemaître se servait d'une rapière très fine, d'un fleuret même; Becque tenait une épée gauloise et il la brandissait contre celui qui, aux yeux des neutres eux-mêmes, rassemblait tous les éléments conjurés contre son théâtre et ses succès. Vers 1898, à M. Jean-Bernard, qui faisait pour *Le Figaro* son enquête sur « l'Idéal à vingt ans », Becque ne voulut pas donner plus de deux lignes, et, comme l'enquêteur insistait, il lui répondit :

(1) *Le Temps*, 18 avril 1898.

FEUILLETON DU *Temps*

Du 8 AOÛT 1867

CHRONIQUE THÉÂTRALE

Théâtre de la rue Guénégaud. Reprise de *Phèdre*, tragédie en cinq actes, en vers, de M. Pradon. — Théâtre de la Foire. Une pièce nouvelle de M. Gueulette. — Salle du Palais-Royal. *Tartuffe*, comédie en cinq actes, en vers, de M. de Molière.

Nous avons été conviés cette semaine à une reprise de *Phèdre*, de Pradon. Quand je dis : reprise, le mot n'est pas exact ; *Phèdre*, de Pradon, n'a jamais quitté l'affiche. On la joue en moyenne cinq ou six fois par an et toujours avec de fort belles recettes. Je vous ai parlé bien souvent

BECQUE SE DÉFEND EN RAILLANT LA MANIÈRE DE SARCEY
CHRONIQUE-PARODIE. (« SOUVENIRS D'UN AUTEUR DRAMATIQUE »)

I

Mort de M. Francisque Sarcy

Francisque Sarcy, le célèbre critique du journal « *Le Temps* » est mort subitement hier soir, au Théâtre-Français, pendant la représentation de *Ferdinand*. Le docteur, qui est venu pour la quatrième et dernière fois.

Peu ne paraît avoir été intéressé par ce qui sera apprécié le bien des manières et les idées.

Sarcy s'était tenu comme à son ordinaire. Il

NÉCROLOGIE ANTICIPÉE

SARCEY EST MORT QUELQUES JOURS APRÈS BECQUE

Mon cher Monsieur Jean-Bernard,

Non, je vous assure, je vous ai dit tout ce qu'il était bon de dire dans une enquête comme la vôtre, sorte de réunion improvisée où cent-cinquante personnalités se rencontrent et ne doivent pas, me semble-t-il, se donner des coups de poing sur la tête, comme au jeu de massacre.

Or, moi, j'ai, en ce moment, furieusement envie de donner de ces coups de poing-là, ce qui pourrait évidemment vous gêner (1).

Et Becque ajoutait : « Vous êtes l'ami de Jules Claretie que je n'aime guère et vous manifestez de la sympathie pour Sarcey que j'exècre... ». Encore une fois, il a trouvé le vrai terme. Il n'a pas haï Sarcey, il l'a eu en exécration.

Une fois parti pour cette campagne contre le critique du *Temps*, exaspéré même par le sang-froid de son adversaire, Becque voua sa plume à la polémique, aux querelles. Sa verve vengeresse, grisée par son propre succès, débordait, rebondissait, se renouvelait. Becque fonda sur presque la plupart des directeurs et des critiques. En 1882, il accusait déjà les chroniqueurs de « frapper sur des hommes qui ont été courageux, qui sont venus dans un mauvais moment, qui luttent encore tous les jours avec la routine et l'incapacité ». En 1887, dans sa deuxième *Préface*, en défendant le jeune mouvement, il n'hésita pas à se déclarer stupéfait devant « l'éternel rabâchage » qu'est la critique.

Le conflit, du reste, couvait depuis longtemps. J.-J. Weiss avait déjà relevé le défi jeté par Becque en 1882. En notant, au *Journal des Débats*, les *Soirées Parisiennes*, il consacrait quelques lignes à la *Préface* : « Naturellement, la critique dra-

(1) *Gil Blas*, 13 mai 1899.

matique y est fort mal traitée; c'est tout au plus si M. Becque ne lui demande pas de quel droit elle est et se permet d'être ». Et plus loin, il ajoutait : « Si nous disions des auteurs la moitié du mal qu'ils disent de nous et qui n'est que le tiers de celui qu'ils en pensent, ce serait du beau ! » Dix ans après, on disait tout. Le livre de M. Hippolyte Parigot *Le Théâtre d'hier* mit de l'huile sur le feu. L'érudit professeur analysait d'une façon minutieuse les œuvres de Scribe, de Dumas fils, d'Augier, de Zola, de Becque, d'autres. Il jeta à nouveau la lumière sur *Michel Pauper*; notamment sur le caractère d'Hélène de la Roseraie, dans laquelle il vit une Emma Bovary « plus froide, plus fille et d'une indignation plus hautaine »; il trouva dans les *Corbeaux* de l'étoffe solide, de la réalité loyale et hardie, « toute la matière d'un chef-d'œuvre ». Il comprit et loua le réalisme de Becque (1). Mais la formule qu'il donnait de l'auteur : « Labiche infécond et névrosé » sortait bien de Sarcey. Les réserves faites par M. Parigot au sujet de la *Parisienne* avaient l'air aussi de répéter, en les affinant et académisant, celles de l'Oncle. Becque riposte : « Il est clair que M. Parigot ne sait pas ce qui se passe. Il est jeune et il a des cheveux blancs. Il fait de la critique avec de la critique déjà faite ». Et tous les professeurs qui se sont adonnés au Théâtre de payer pour l'opinion de M. Parigot. Becque partit en guerre contre la critique en général. Il oublia de suivre le conseil que lui-même avait jadis prêché au compositeur Gounod, qui s'était attaqué à la critique dans une préface aux *Soirées Pari-*

(1) « Je ne connais pas qu'en aucune rencontre le théâtre contemporain ait serré la réalité de plus près, ni fait moins de concessions au roman ».

siennes : « Quant à la critique et en admettant volontiers, très volontiers, avec Gounod qu'elle est le plus souvent ignorante, banale, capricieuse, perfide, est-ce bien à un artiste comme lui, qui en a eu raison, de se préoccuper d'elle; et la publicité peut-elle quelque chose, aujourd'hui, ajouter ou retrancher à la situation du célèbre compositeur ? » (1). Il dénia à la critique toute influence, toute utilité. Il lança des blasphèmes contre Brunetière et son groupe, contre leur « sacerdoce ». Il citait le mot de ce dernier : « C'est la critique qui possède la tradition littéraire et qui est chargée de la conserver », et, en voulant évidemment parler de son propre cas sans en parler, il reprochait aux critiques justement de ne pas reconnaître la tradition. « La tradition littéraire, disait-il, se fait sans vous, contre vous, malgré vous. A toutes les époques mémorables où elle se renouvelle et se renoue, lorsque le grand chic serait de la reconnaître, elle vous échappe régulièrement. Vous lui tombez dessus ». Becque dressait ainsi un réquisitoire contre ses commentateurs. Affirmant être le porte-voix d'une opinion très répandue, il conseillait à la critique « de se reposer pendant quelque temps ». « Qu'elle ralentisse ses ardeurs et ses publications, écrivait-il. On en est rassasié, hébété, excédé ».

La rage de Becque s'amplifiait, s'aiguissait. Ses chroniques ne tarissaient pas sur ce thème de la lutte contre la critique. Des querelleurs amateurs, ses jeunes amis, la presse avide de sensations, tout le monde poussa Becque à l'extrême ardeur qu'il mit à ses assauts. Son ressentiment contre

(1) « Gounod », *Le Matin*, 5 juillet 1884.

Sarcey, s'attisant, s'étendait aux autres. L'irascibilité succédait à ce qui fut d'abord un simple énervement, un « agacement » comme disait Jean Moréas (1). C'est à travers le prisme de l'injustice qu'il subit en 1890 que Becque se rappelait ses débuts, ses premières luttes. Ce qui, jusqu'alors, lui avait semblé une nécessité fatale lui apparut comme l'effet de la méchanceté humaine. La malencontreuse reprise de la *Parisienne* et la conduite de Jules Claretie (2), la chronique de Sarcey et les véritables aboiements des critiques à courte vue, projetèrent comme une ombre noire sur les combats soutenus depuis vingt-deux ans. Il ne fallait plus fermer les yeux et laisser libre cours à l'optimisme. Il fallait voir clair, prendre conscience des faits tels qu'ils sont et proclamer toutes les vérités, crûment, sans opportunisme. M. Paul Souday, en 1899, et Adolphe Brisson, en 1909, ont vu une espèce de folie de la persécution dans ce terrible emportement de Becque contre les directeurs, le public et les critiques (3). C'est que la riposte de Becque a été forte, écrasante et s'est longuement prolongée. Becque avait foi en sa droiture, en son

(1) *Paysages et Sentiments*, p. 7.

(2) Dans ses vers aussi, Becque a raillé la ruse de Claretie. Il fait dire à un poète qu'une femme mariée voudrait voir assidu auprès d'elle :

Que me conseillez-vous ? Les ruses les plus viles ;
Un métier d'intrigant et des œuvres serviles.
Prenez garde ! On pourrait en conclure aisément
Que Jules Claretie ait été votre amant.

(3) Cette idée du délire de la persécution, c'est encore Sarcey qui l'aurait lancée. En 1890, F. Xau, courrîériste de *l'Echo de Paris*, qui était allé interviewer le critique du *Temps*, notait les paroles de celui-ci : « Becque, qui est homme de talent, est un esprit inquiet. C'est fâcheux ; mais cela tient du délire de la persécution ». Sarcey n'a jamais démenti ces propos qu'on lui avait alors attribués. En les comparant à ce qu'Objectif écrivait dans *Le Figaro* le matin même de la reprise de la *Parisienne*, on croirait entendre la même voix.

œuvre et aussi l'assurance d'être près de la vérité. Il persécutait non pas parce qu'il voyait partout la cabale contre lui mais pour se défendre et pour défendre les autres. En comprenant mieux Henry Becque en 1924, M. Gustave Kahn a trouvé une formule très exacte : Becque a fait de la critique *défensive* (1). La puissance exceptionnelle de son argumentation et la vigueur inusitée de son expression ont créé une légende des « aspérités de son humeur » et de sa « haine inassouvie ».

On n'aurait pas eu à faire un si long historique de ces querelles retentissantes, s'il n'avait pas fallu arriver à démontrer qu'elles valurent à Becque une renommée quasi-universelle d'homme terrible. Ce Becque méchant, féroce, ce polémiste impitoyable fut alors bien souvent confondu avec l'auteur dramatique. La critique oublie que ses pièces avaient été écrites avant les ardeurs de ce conflit sensationnel. C'est pourtant à travers les chroniques violentes, qu'il avait même réunies en volume en 1895, et qu'il n'a pas cessé de *parler* après les avoir publiées, c'est à travers cette renommée d'homme rancunier et vengeur qu'on jugeait ses pièces.

Depuis la première représentation des *Corbeaux*, la critique accusait Becque de misanthropie. « Le monde n'est pas si mauvais qu'il nous le fait voir », disait-on. Parce qu'il n'avait pas mis auprès des quatre femmes « un cœur généreux qui essaye de combattre pour elles », on concluait à un parti-pris de brutalité. Parce que tout était sombre, le

(1) « On a dit que son moi était hypertrophié parce que ses articles en viennent souvent à malmenier ses adversaires. C'était de la critique défensive. Coup sur coup. Ses adversaires, c'étaient les personnes qui s'opposaient à la représentation de ses pièces, et ceux qui pouvant les faire monter défailaient à ce devoir, tel Jules Claretie ». (*Le Figaro*, 17 mai 1924).

titre, les toilettes, on découvrait dans l'auteur un dénigreur. Ajoutez à ce que nous avons déjà constaté que *Le Correspondant* relevait dans la pièce des scènes « atroces ». De là à voir en Becque un auteur haineux, il n'y avait pas loin.

C'est Anatole France, si ouvert cependant aux incompris, qui le premier insista sur la haine de Becque. Dans les pages noires de son théâtre, France ne sentit pas battre un cœur pitoyable. « Quand on déteste les hommes, disait l'auteur de *Crainquebille* pour expliquer l'insuccès qu'eurent les représentations des pièces de Becque, quand on déteste les hommes, on arrive malaisément à leur plaire ». Il allait même jusqu'à expliquer la lente production du dramaturge et le petit nombre de ses pièces par la même raison. « Le seul principe de vie, c'est l'amour; la haine est inféconde ». Selon lui, Becque « pratiquait la haine » (1).

Après 1890, après la campagne de l'auteur en 1893, après l'apparition de ses *Souvenirs* en 1895, la « haine » de Becque devint presque un lieu commun. En 1894, Adolphe Brisson écrivait dans ses *Portraits Intimes* : « Voyez cette tête énergique surmontée de cheveux rebelles et furibonds, ces joues en couleur, cette moustache hérissée, et ces yeux surtout, ces yeux aigus où luit comme une flamme de férocité ». C'était oublier tout de Becque et ne retenir que le polémiste, l'antisarceyiste (2). En 1896, dans une étude approfondie et

(1) Cependant, on s'en souvient, Becque, en 1886, en défendant le journalisme, écrivait sur France qui recueillait au *Temps* la succession de Claretie : « Rien de charmant comme ces premières pages que nous avons lues de lui, d'une note discrète, grave et attendrie ».

(2) En 1882, Adolphe Brisson communiait déjà tout à fait avec Sarcey. Sa chronique consacrée dans *Le Bien Public* aux *Corbeaux* a l'air d'être exactement décalquée

détaillée, Georges Pellissier même mit l'ignominie des personnages sur le compte du caractère de Becque. Il alla jusqu'à trouver que la misanthropie de l'auteur gâtait son naturalisme. C'est « de propos délibéré » et non pas par amour du vrai qu'il aurait fait de la *Parisienne* une insipidité continuellement monotone : il y avait en lui non pas seulement un aigri, un pessimiste, mais aussi un nihiliste, qui voulait montrer « l'inanité de l'existence ». La reprise des *Corbeaux* en 1897 donna l'occasion aux Camille Le Senne (*Le Siècle*), aux Adolphe Mayer (*Le Soir*) et aux Edmond Stoullig (*Le National*) de renforcer leur opinion erronée sur la partialité et la mauvaise humeur du Becque dramaturge, qui, seules, auraient noirci la vie. A l'occasion de la mort d'Henry Becque, en 1899, dans son article « Deux morts », Emile Faguet ne sut pas davantage éviter la formule erronée. Becque était pour lui « la bienveillance aveugle et la faiblesse » mais la « haine aussi ».

sur celle de Sarcey. Si elle n'avait pas paru le même jour que le feuilleton du *Temps*, le 18 septembre, on la prendrait pour une copie formelle. Brisson y écrivait : « Le soir de la première, nous entendions quelqu'un s'écrier : « Nous avons bien assez des affaires dans la journée sans qu'on nous en parle encore le soir ! » Ce mot traduisait une impression assez générale chez le public. Il aime à venir au théâtre pour s'amuser avant tout ». Ce mot, surtout, était celui de Sarcey. Ce qui est très curieux, Adolphe Brisson, dans cette chronique, appréciait *La Navette*, si décriée, à sa juste valeur et remarquait ses qualités extraordinaires : « *La Navette* sortait complètement du moule banal et facile des comédies en un acte, auxquelles ordinairement le plus léger imbroglio sert de thème... Cette comédie était remplie de mots justes, quelquefois profonds... » On se l'expliquera facilement si l'on se rappelle que Sarcey a été, quatre ans auparavant, bien élogieux à l'égard de la *Navette*. Jusqu'au moule, mot favori de Sarcey, que l'on rencontre dans ces lignes d'Adolphe Brisson. C'est seulement plus tard que ce critique s'affranchira de l'influence que Sarcey a exercée sur lui ainsi que sur d'autres chroniqueurs.

Rien d'étonnant que le doux abbé Louis Bethléem, dans son livre *Pièces de théâtre*, fût encore plus catégorique. Il s'écriait dans un élan de révolte contre Becque le haineux : « L'humanité tout entière paya ces fringales et ces humiliations. Becque lui voua une haine féroce, et déversa dans ses œuvres le fiel qui l'étouffait ». M. René Doumic suivit le même chemin. Dans *Le Gaulois* de 1899, il déclara qu'Henry Becque « constatait les travers, les ridicules et les vices des hommes et des femmes avec une sorte de joie féroce ». Dans *l'Histoire de la Langue et de la Littérature françaises des origines à 1900*, en parlant des types d'humanité que Becque a observés et mis sur les planches, il reprenait son idée : « Il [Becque] a éprouvé une espèce de joie féroce à nous les montrer si odieux ». Et un peu plus loin, page 160, en termes encore plus nets, M. Doumic concluait : « On ne connaît guère de théâtre qui soit davantage à base de haine ». En 1910, dans une chronique de *l'Opinion*, M. J. Ernest-Charles disait à son tour : « Celui qui a écrit *La Parisienne*, celui qui a créé Clotilde méprisait les femmes autant que les hommes ». De nos jours encore, M. Ambroise Got, dans sa thèse de doctorat présentée à la Faculté de Philosophie de l'Université de Zurich : *Becque, sa vie et son œuvre*, ne s'aperçoit pas combien d'inexactitude il y a dans ces formules. Pour lui, Becque s'amuse cruellement « aux dépens de l'humanité » (Page 108). *Les Corbeaux* « sont une thèse contre l'humanité » (Page 65). *La Parisienne* aussi, autant que *Les Corbeaux*, plus que *Les Corbeaux* « développe une thèse contre l'humanité » (Page 108). De plus, ce ne sont pas seulement ses pièces qui sont contre le genre humain. Pour M. Got, Becque lui-même le

hait. « Dans l'ensemble, écrit-il, l'ironie mordante qui perce le voile de ses héros, nous prouve qu'il [Becque] est contre l'humanité » (Page 142).

A coup sûr, le théâtre de Becque est inspiré par l'amour pour l'humanité, pour ses faiblesses aussi bien que pour ses souffrances. Nous n'avons pas eu de difficultés à le démontrer. La grosse erreur de la critique s'explique par le moment où elle émettait cette accusation. Sauf à M. Ambroise Got, qui, en somme, développe une thèse ancienne, le recul du temps manquait aux critiques. Ils jugeaient Becque sans avoir tenu compte de l'ensemble de son œuvre, trop contemporains ou trop proches de cette période de l'histoire littéraire où plusieurs écoles se heurtaient avec passion.

V

A l'occasion de la reprise des *Corbeaux* en 1897, la grande bataille autour d'Henry Becque s'achève et la critique approche d'une compréhension souhaitable; elle est intelligemment élogieuse ou, si elle résiste encore, elle est objective dans sa négation. Le signal avait été déjà donné en 1896 par Georges Pellissier. « Naturaliste ou non, disait-il dans son article publié dans la *Revue Bleue*, M. Becque est incontestablement un talent original et robuste entre tous ». Et il qualifiait très favorablement *Les Corbeaux*. « Si nous prenons, écrit Pellissier au même endroit, *Les Corbeaux* qui sont la maîtresse-pièce de M. Becque, il faudra bien

avouer que le premier acte en son entier, que plusieurs scènes des trois suivants ont à un degré tout à fait rare cet air de réalité qui fait dire aux critiques de la vieille école : « Ce n'est pas du théâtre ! » Nulle part la vie ordinaire n'a été reproduite sur la scène avec plus d'exactitude » (1). La pièce a beau être jouée médiocrement, elle est comprise. « Même dénaturée par son exécution », comme le dit René Benoist dans le *Moniteur Universel*, la comédie s'impose à l'admiration de tous. « C'est une grande et belle pièce que les *Corbeaux*, et qui supporte l'épreuve même d'une interprétation défectueuse », disait aussi Emile Faguet. Comme nous l'avons vu plus haut, Francisque Sarcy, tout en prétendant n'avoir rien à changer à son premier feuilleton, prononce un verdict bien plus nettement élogieux. Camille Le Senne s'obstine à imiter le « maître du feuilleton » et ne se rend pas. Mais une trentaine de chroniqueurs poussaient dans les quotidiens des hosannas en l'honneur de Becque.

« L'opinion a eu le temps de se modifier », disait encore Faguet. La vieille critique a eu le temps de mourir, eût-il été plus exact de conclure (2). Les jeunes avaient pris les positions. Secondé par Charles Martel (dans *L'Aurore*), René Benoist et M. A.-F. Lugné-Poë (dans *La Presse*), Henry Bauër dirigeait

(1) *Revue Bleue*, 1896, p. 656.

(2) On pourrait ici appliquer les mots que Sainte-Beuve adressait aux frères de Goncourt, le 15 janvier 1865, au lendemain de *Germinie Lacerteux* : « J'ai été attaché par ce récit, simple, vrai, d'une vérité si peu flattée, mais si conforme à la réalité, où jamais un trait n'est livré au hasard, ni accordé au convenu... Mais je suis frappé d'une chose : c'est que pour bien juger cet ouvrage et en parler, il faudrait une poétique tout autre que l'ancienne, une poétique appropriée aux productions d'un art nerveux et d'une recherche nouvelle ».

le chœur. « Cette comédie est un chef-d'œuvre classique », elle est « l'honneur du théâtre contemporain », affirmait-il avec joie dans *L'Echo de Paris*. Cette soirée, selon l'expression d'Eugène Lintilhac, était « un doux acompte sur la grosse dette » que les « publics plus adultes de demain » auraient envers Becque. Dans *Le Gaulois*, Félix Duquesnel appuie les éloges de la presse d'avant-garde. Le siècle a dû bien évoluer, car *La Libre Parole* même s'associait à ce chœur profane. Un *Intérim* y fait trêve aux attaques dirigées d'habitude par ce journal contre Becque. « La pièce de M. Becque, y dit-on, n'a pas vieilli. Elle reste plus curieuse, plus intéressante qu'à l'époque où elle fut jouée à la Comédie-Française ». Comme beaucoup d'autres, *La Libre Parole* a des remords; elle regrette d'avoir couvert de malédictions ce Becque dont les pièces paraissent douces à côté des « rosseries » odieuses du Théâtre-Libre. « Au lieu d'une série de tableaux qui surprennent par leur brutalité un peu artificielle, dit *Intérim* en comparant les élèves avec le maître, l'on assiste à une action qui se déroule avec une extrême logique, où tous les événements se présentent avec une vraisemblance rigoureuse ».

Comme la presse, les revues sont prises d'assaut par les partisans de Becque. De l'article tout hâletant, mouvementé, à grands mots bizarres et cherchés, qu'Emile Strauss écrit dans *La Critique* jusqu'à l'intelligente étude que publie dans la *Revue d'Art Dramatique* Jacques du Tillet sur « Le théâtre des jeunes »; de la *Revue du Palais*, où M. Henri Barbusse emploie l'épithète « magnifique » pour caractériser l'âpreté de l'écriture, jusqu'au *Mercure de France*, où Ferdinand Hérold se de-

mande quel personnage des *Corbeaux* est le plus admirable, l'enthousiasme est général, les hommages ne sont pas ménagés et, surtout, la compréhension juste perce visiblement. On se dégage des préjugés, on commence à distinguer les mouvements et les écoles. On hurlait jadis contre une pièce sans l'analyser, sans la discuter. « On a mieux vu les qualités de la pièce », disait *La Revue de France* en 1897. On sentait mieux la légitimité de l'évolution que Becque donnait au théâtre en l'orientant vers une représentation exacte de « tout ce manège de tous les jours qu'on ne s'avise pas de regarder parce qu'il vous crève les yeux » (1). *La Nouvelle Revue* risquait le mot de « fondateur du théâtre contemporain ».

« L'œuvre maîtresse », « la pièce faite de main de maître », « la comédie la plus vigoureuse du siècle », « l'ouvrage dramatique le plus parfait », « le chef-d'œuvre », aucune de ces expressions n'effaroucha assez la critique de 1897 pour qu'elle ne les appliquât pas à Becque et à son théâtre. Jules Lemaître, qui avait, dix ans auparavant, mis au point le problème de *La Parisienne*, rendit le même service aux *Corbeaux*. Il les classa parmi les œuvres qui marquent une date : « ...*Les Corbeaux*, selon toute apparence, marqueront une date dans l'histoire de notre théâtre, la première date importante depuis celle de *la Dame aux Camélias* ». Et il répondait immédiatement à cette remarque que des pièces peuvent signifier une date sans être des chefs-d'œuvre : « *Les Corbeaux* ont le double mérite de « marquer une date » et « d'être une comédie de premier ordre ». Il réfuta la lé-

(1) *La Revue de France*, décembre 1897.

gende des parti-pris qui auraient poussé Becque aux outrances désobligeantes. « Il ne donne point dans le pessimisme puéril, dans le schopenhauérisme d'atelier... Les braves gens chez lui sont victimes, parce que c'est le train des choses ». Becque « croit à l'existence des braves gens », et il les aime, dit Lemaître. Le critique constate que le sujet des *Corbeaux*, général et toujours actuel, est des plus importants, puisqu'il s'agit, d'après sa chronique, de sauvegarder le droit et la justice. Sans attendre la mort de Becque, Lemaître n'hésite pas à lancer à son sujet le mot de génie.

Cette compréhension est allée grandissante. Dans sa majeure partie, la critique, depuis la reprise des *Corbeaux* en 1897, est élogieuse sans réserves (1). En 1899, à la mort de Becque, elle reconnaît que l'art dramatique doit à l'auteur des *Corbeaux* et de *La Parisienne* sa renaissance (*La Revue Hebdomadaire*). Elle reconnaît que Becque est un maître qui a restauré la comédie réaliste (*Itinéraire Fantaisiste*). Les chroniqueurs s'inclinent devant le maître qui occupe le premier rang.

(1) « Amateur passionné de théâtre, un vrai pilier de spectacles », M. Augustin Filon quitta la France par suite des événements de 1871 et alla partager en Angleterre la détresse de la famille impériale pendant vingt-cinq ans. A son retour, il est surpris de la renommée de Becque et de l'attitude des critiques : « Elle est très curieuse, la destinée de M. Henry Becque. Elle l'est particulièrement pour quelqu'un qui a dormi vingt ans, comme vous savez que c'est mon cas. Quand je me suis endormi, M. Becque était bien près d'être un grotesque. Il frappait à la porte de tous les théâtres avec des manuscrits qu'on s'empressait de lui rendre... Quand j'ai rouvert les yeux à la lumière du lustre et les oreilles aux rumeurs du monde théâtral, j'ai appris que M. H. Becque était un maître, un chef d'école, très discuté mais très suivi et très imité..., que M. Lemaître le comparait à Molière et que sa candidature à l'Académie-Française avait été posée sans que personne en parût scandalisé ou égayé ».. (*De Dumas à Rostand*, p. 59).

(*Le Temps*). La presse dreyfusarde aussi bien qu'antidreyfusarde prononce le mot de génie le plus facilement du monde et reproduit avec satisfaction le mot qu'Henry Bauër prononça dans son discours sur la tombe : « Becque triomphe de la mort, son œuvre ne mourra pas ». Unanimes à voir dans *Les Corbeaux* et *La Parisienne* « des comédies éternelles », les critiques, selon leur goût et leurs dispositions, y associent, les uns *Les Honnêtes Femmes*, d'autres *La Navette* (Edmond Sée), d'autres *Michel Pauper* (Henry Fouquier).

Dans l'*Echo de Paris*, Lucien Muhlfeld, élève admirateur et fidèle de Becque, tressait une guirlande mortuaire à l'homme et à l'auteur : « Il est très beau. Les cheveux d'argent, le front haut et large, un nez droit et volontaire, la douceur des joues et des lèvres imposent et attendrissent. L'agitation des fièvres avait altéré ses traits. Ils sont maintenant rassérénés. La mort est plus belle que la maladie. Elle l'a grandi, elle l'a rendu auguste. Il a la pureté ferme, le modèle d'une parfaite médaille... Il se repose pour la première fois. Sa quiétude console. On sent qu'il est mort sans reproche ».

Parmi ces adieux humbles et pleins d'admiration, parmi ces nécrologies qui mettaient de la vérité autour du nom de Becque (1), il y eut deux

(1) Camille Le Senne, qui, en suivant Sarcey, avait souvent cherché des chicanes à Becque et à ses œuvres, changea de ton en 1899. Il réparait l'injustice. Il s'en prenait même aux critiques qui, comme lui, avaient harcelé le laborieux et le probe artiste ! *Le Siècle* du 16 mai publiait l'épithaphe que ce critique écrivit pour la tombe de l'auteur :

Henry Becque ne combattrait plus le bon combat pour la justice sociale et pour la vérité littéraire. Ce laborieux dont le patient travail fut traité d'impuissant par les incontinents et de stérile par les pro-

ou trois voix discordantes. Quelques chroniqueurs sans importance se firent l'écho de la vieille critique, de celle qui comprend trop tard : sans être durs, ils abondaient encore en restrictions. Dans les « Echos de partout » du *Petit Journal* parut une notice froide, douteuse (1). C'est Gaston Méry qui se chargea d'enfoncer une lance dans le corps inanimé de Becque. « La vérité vraie, écrivit-il dans *La Libre Parole* le lendemain du décès, celle qu'on ne dira peut-être pas demain, mais celle qu'on dira bientôt, c'est que Becque ne fut, en réalité, qu'un raté. Il eût pu avoir du génie; par mauvaise humeur et par paresse, il sut à peine avoir du talent ». L'auteur de l'article prétend « qu'aucun homme ne fut plus froidement détesté que cet écrivain »; que la pauvreté de Becque n'ajoute rien à la gloire, d'autant plus qu'il est mort « aussi bien soigné qu'il pouvait l'être »; que ses *Polichinelles* étaient prêts mais que « le courage fit défaut à Becque pour les montrer ». Becque était, pour Gaston Méry, « un crâneur plutôt qu'un brave ». Dans *La Petite Gironde*, un certain Albert Robert, qui en était encore aux querelles suscitées en 1887 par la fondation du Théâtre-Libre,

ducteurs à la douzaine connaît enfin le repos de la mort, mais il laisse un passé tout d'exemple et son œuvre assurée de toute survie... Qu'il soit remercié encore une fois par ceux qui lui doivent une des plus pures et des plus hautes émotions professionnelles, la transformation du critique en public fervent, en public pris jusqu'aux fibres les plus intimes, jusqu'aux moelles, la communion avec la foule dans le culte de l'impérissable beauté.

(1) « M. Henri Becque, l'auteur dramatique moins connu par l'importance et le nombre de ses succès que par les querelles littéraires auxquelles a été mêlé son nom et par la retentissante difficulté qu'il éprouva à faire jouer ses pièces est mort hier matin... ». — En 1897, Léon Kerst écrivait dans le même journal : « Pourquoi... bafouer Boïeldieu et la *Dame Blanche*... qui se porte encore pas mal, et est âgée de soixante-dix ans ? Et je me demande... ce qu'on pourra bien penser des *Corbeaux* dans soixante-dix ans, à supposer qu'on en parle encore ».

tressa une couronne d'épines encore plus lourde et plus infâme. Que ne reprocha-t-il pas à Becque, ce critique du journal bordelais ! La malveillance, la brutalité, « un certain défaut d'équilibre dans le cerveau de l'homme aigri », l'infécondité, la misanthropie, le désenchantement, tous les vices se donnaient rendez-vous, selon lui, dans l'œuvre et le caractère de Becque. Si Becque a supporté une chose avec sérénité, c'est sa pauvreté, et il ne se plaignit jamais de sa maladie. Cela n'empêche pas *La Petite Gironde* de laisser Albert Robert jeter des mensonges sur le cadavre du pauvre orgueilleux : « Henry Becque vécut pauvre ; profondément, obstinément pauvre et mal portant. Il en accusa la terre entière ».

Un peu plus tard après la mort de Becque, l'abbé Delfour prendra encore sur lui de démolir « ce dramaturge de second ou de troisième ordre ». Outre sa colère contre les personnages même de Becque, contre les impurs et l'esprit irrégulier du siècle, il exprime son étonnement devant les louanges adressées à *La Parisienne* : « Quand on songe au succès considérable obtenu par *La Parisienne*, on comprend le mot de l'Écriture sur une catégorie d'hommes censément honnêtes : ils avalent l'iniquité comme l'eau ». En 1901, l'abbé Delfour, consterné par la foule impie qui versa sur le cercueil de Becque des pleurs et des diatribes, prédisait aux pièces de celui-ci un oubli prompt à les rendre à la poussière. « Gardons plus de sang-froid, nous, du moins, que les questions dramatiques intéressent faiblement, et, en toute tranquillité d'âme, laissons le temps accomplir sa terrible besogne. Dans cinquante ans d'ici, de toutes ces belles choses que nous vantent

d'un commun accord M. Jules Lemaître et M. Ferdinand Brunetière et M. Jacques du Tillet et bien d'autres il ne restera peut-être pas une becquée ». Bien qu'elle soit démentie par les trente années écoulées, on est tenté d'admettre la prophétie pour payer le mot qui la termine.

Un confrère de l'abbé Delfour, l'abbé Louis Bethléem, plusieurs années après, est venu renouveler cette indignation contre les pièces de Becque, toutes plus « *ignobles* » les unes que les autres. Lui aussi donne à sa phrase un tour spirituel : « Et les journaux conservateurs en [de la *Parisienne*] font l'éloge. « Il n'y a pas, dit l'un d'eux, de comédie moderne qui soit plus digne de figurer au répertoire de la Comédie-Française ». C'est très juste, si vous assimilez le premier de nos théâtres à un mauvais lieu » (1). L'abbé Bethléem porte une grave accusation contre Becque : « ...L'auteur n'a pas un sursaut de conscience », et il le trouve le plus grand pessimiste du monde — le mot pessimiste pris dans un sens odieux. « Dans certaines pièces de Zola, il y a un personnage sympathique, dit-il au sujet des *Corbeaux*. Ici, il n'y en a pas. Tout est horrible, noir, c'est Schopenhauer, c'est Ribéra, c'est pis encore, c'est Becque ». On pardonnera tout l'arsenal de Sarcey — l'abbé Bethléem use même des mots de Sarcey — pour ce savoureux « c'est pis encore, c'est *Becque* ». Il y a là de l'esprit et de l'injure qui tournent en hommage à Becque.

En 1913, M. Henri de Noussanne se joignit à cette critique partielle, inspirée par les circonstances et non pas par la justice. La mésaventure qu'il vécut avec ses *Polichinelles* tirés de la pièce de Becque

(1) *Les Pièces de théâtre*, p. 61.

l'indisposa. Les fervents du grand dramaturge ne firent qu'aggraver sa mauvaise humeur. On se souvient que M. Hippolyte Parigot était enragé par les « caudataires », par « ce chœur d'enfants terribles » qui « commodément établis dans la renommée » de Becque, faisaient montre « d'une originalité à bon marché aux dépens de leur idole ». M. de Noussanne ne vit aussi chez les amis de la gloire de Becque que des zélateurs intéressés. Dans la plaidoirie qu'il prononça, afin de répondre aux assignations de l'éditeur Stock, devant la première Chambre de la Cour d'appel, la plaidoirie qu'il inséra dans le *Gil Blas* et qu'il en déterra plus de dix ans après pour la publier dans *Comœdia* (1), il s'attaque à ceux qui défendaient la mémoire de Becque : « ...Tout ce grand bruit de plumes dans des écritaires, dont nous avons été assourdis au moment du « scandale » des *Polichinelles*, n'était qu'un tumulte organisé par un petit clau habile à se faire de la réclame en se donnant l'air de venger un mort de l'outrage que personne ne songait à lui faire subir ». Et, puis, se détournant des vivants, M. de Noussanne s'abattait sur le mort. Avant le procès, il admirait Becque jusqu'à regretter profondément que les *Polichinelles* restassent inachevés et jusqu'à terminer « l'esquisse du maître », la pièce du « grand homme » ; irrité par le « petit clan », il découvre que ce grand homme « n'était qu'un homme », que son théâtre est « le théâtre d'exception, poussé au noir, privé d'idéal et dépourvu de divin », et que, « lorsqu'il a voulu présenter cette quintessence de la

(1) 14 mai 1924. — M. de Noussanne donna ainsi son obole pour le vingt-cinquième anniversaire de la mort de Becque.

femme, la Française, et cette quintessence de la Française, la Parisienne, il n'a su apporter au théâtre qu'une poupée de l'adultère ». Et ce n'est pas la partie la plus énergique, la plus formelle de cette abjuration. M. de Noussanne défie l'avocat général de citer un seul mot « humain, c'est-à-dire profond et juste, utile et salubre, un mot de bonté, un seul, extrait de l'œuvre de Becque ». M. de Noussanne ne s'arrête pas là. « Le propre du théâtre d'Henry Becque et de tous les auteurs qui ont imité le réalisme âpre qu'il affectionna, est d'être dépourvu de sincère humanité », dit-il. Il affirme dans cette séance publique que le théâtre de Becque « ne nous a épargné aucune vulgarité » et qu'il « n'a que la force aveugle de la brutalité ».

L'interminable affaire des *Polichinelles* a dû beaucoup ennuyer l'auteur de l'achèvement, puisque, emporté, il ne s'aperçoit point de sa contradiction, ni du tort qu'il se fait à lui-même en exécutant le théâtre de Becque. Si tout est comme M. de Noussanne le dit, comme il le publie dans le *Gil Blas* et le reproduit dans *Comœdia*, pourquoi, donc, s'était-il attelé à terminer la pièce inachevée ? Et encore s'il l'avait changée de fond en comble ! Mais lui-même dit n'avoir rien fait « d'autre que de recopier pieusement l'esquisse du maître et d'essayer de chercher ce qu'il avait voulu dessiner ». « Ce que je fais, dit-il dans la même plaidoirie, n'a point détruit ce qu'il [Becque] avait fait ; ceci ne s'est point substitué à cela ».

M. Henri de Noussanne a le mérite d'être le dernier démolisseur du théâtre de Becque. Quelques années avant lui, dans *Le Temps* du 25 janvier 1909, à l'occasion d'une reprise de la *Parisienne*, Adol-

phe Brisson fut très dur pour Becque. Mais il sut faire passer la dureté très adroitement et distinguer l'homme — ou plutôt le polémiste antisarceyiste — de l'auteur. Becque, selon lui, connut « l'ivresse des polémiques retentissantes, des batailles livrées autour de son nom, la douceur des hommages qui viennent de l'élite et ne s'adressent qu'à de rares élus ». « C'était un gredin de lettres et un pauvre homme... », s'écrie Adolphe Brisson, mais il s'empresse d'ajouter : « Tout cela lui est pardonné puisqu'il a fait un chef-d'œuvre » (1).

Dix ans après M. de Noussanne, il arrive à M. Léon Daudet d'écrire un article très élogieux dont la conclusion est très peu flatteuse pour notre auteur. D'après elle, Becque était « un vrai gosse prolongé et un nigaudinos se croyant misogyne parce qu'il était timide comme un collégien avec les femmes », il se mettait en bras de chemise pour faire des mots cruels, et, d'une candeur profonde, il avait de « la prétention à être le fouet de la société », « le mastigophore en frac et en vrac », Entre son « don ironique » et son « imparfaite coction intellectuelle » existait, selon M. Daudet, un contraste qui devait engendrer l'insuccès. Mais c'est un éreintement qui provient des sympathies, qui est dû à la verve drue et capricieuse de M. Daudet. Il n'enlève en somme pas du tout à M. de Noussanne le titre de dernier des antibecquistes (2).

(1) Adolphe Brisson confirmait ainsi ce qu'il avait écrit dans ses *Portraits Intimes* : « [Après les *Corbeaux*] Henri Becque était célèbre... Trois ans s'écoulèrent avant l'événement de *La Parisienne*, dont l'éclatant succès littéraire acheva de placer l'auteur au premier rang de nos dramaturges » (Page 167).

(2) M. René Benjamin a fait le 9 décembre 1925, à l'Université des Annales, une conférence sur Henry Bec-

Pour revenir à l'année 1899, on peut dire que, d'une façon générale, dans l'abondante masse des chroniques que l'on écrivit à l'occasion de la mort de Becque, on en trouverait très peu d'hostiles. Quelques-unes même, bien que de circonstance, étaient très remarquables et consciencieuses. C'est à ce moment aussi que, — à l'instar de M. Léopold Lacour, — Emile Faguet, Gustave Geffroy et, surtout, M. Paul Souday soumirent la vie et

que. Elle a été publiée ensuite. On y trouve des erreurs matérielles. M. Benjamin ne sait pas que *Les Corbeaux* n'ont pas été écrits en 1878 mais en 1876. *La Parisienne* n'a pas été jouée au Théâtre-Français « deux ans après son apparition à la Renaissance ». C'est cinq ans après, en 1890, que la Comédie-Française a repris la pièce. Ce qui est plus grave, M. Benjamin a introduit de la fantaisie dans l'analyse des pièces de Becque. Ce que, dans *Les Corbeaux*, Teissier dit au notaire Bourdon, M. Benjamin le cite comme un dialogue entre Teissier et Marie Vignerot ! Et encore si M. Benjamin citait le texte fidèlement ! Il le dénature tout à fait :

CHEZ BECQUE :

BOURDON. — Comment ! Vous avez traité avec Lefort, après cette scène déplorable où il nous a insultés l'un et l'autre ?

TEISSIER. — Vous pensez encore à cela, vous ! Si on ne voyait plus les gens, mon ami, pour quelques injures qu'on a échangées avec eux, il n'y aurait pas de relations possibles.

(*Les Corbeaux*, acte III, scène VII).

CHEZ M. BENJAMIN :

Or, il [Teissier] dira, par exemple, à cette petite Marie, lorsqu'elle lui rappellera qu'il a échangé des injures avec l'architecte et qu'il ne peut peut-être plus le revoir, il dira :

— Ah ! si on ne revoyait pas les gens avec qui on échange des injures, on ne pourrait pas avoir de relations !

(*Conferencia*, 1^{er} mai 1926).

On peut s'imaginer le vol que prend la verve de M. Benjamin pour faire un portrait de Becque et pour caractériser son théâtre. On croirait qu'il cherche à ravir à M. Henri de Noussanne le titre de champion antibecquistes, si l'on ne trouvait pas l'explication de tout ce qu'il a dit sur Becque dans cette confession à ses auditeurs : il a voulu les passionner. (« Si vous saviez, mesdames et messieurs, la première fois, comme on s'en vient vers vous d'un pied léger... On se dit avec élan, en travaillant l'œuvre de quelques grands hommes : — Ah ! comme je m'en vais passionner mon auditoire ! ») Du reste, M. Benjamin a lui-même appelé sa conférence : « Voyages en Zigzag ».

l'œuvre de Becque à une analyse aussi scientifique qu'attirante, d'où la figure de Becque sortait, sinon parfaitement peinte, du moins agrandie. En gros, sans les approfondir, on examinait même les sources de son théâtre et les influences qu'il avait fait subir. On essayait de s'éloigner pour mieux voir et pour mieux juger.

Depuis lors, en somme, la victoire définitive resta aux neutres et aux becquistes. Les premiers cherchaient à mettre les questions et les formules au point. Les autres avaient renoncé à leur ardeur excessive et à leur rhétorique enflammée et provocante. Henry Bauër écrivait en 1899 : « Nous fûmes plusieurs à désigner [les ouvrages de Becque] sans cesse, obstinément, à l'admiration publique; le nom de l'auteur revenait à chaque moment sous notre plume ». Les « Sous-Becque », comme Emile Faguet appelait les épigones et les élèves de Becque, firent de même. C'étaient des becquistes militants, ceux à qui l'extrémisme est pardonné parce qu'ils ont discerné parmi leurs aînés et leurs contemporains un grand auteur. Les becquistes des années 1900-1910 sont plus documentés, plus profondément convaincus; pour être plus modérés dans leurs expressions, ils ne sont pas moins enthousiastes, et leur persuasion est très communicative. Maurice Guillemot, en 1904, à l'occasion de la pose de la pierre tombale de Becque, exprimait son respect admiratif pour *Les Corbeaux* en termes qui ne bravent, qui ne provoquent personne. Edmond Sée, dans *La Renaissance Latine*, vibrant d'affection respectueuse, petit, humble devant celui qui atteint « à l'Eternité avant d'atteindre à la Publicité », défend la gloire de Becque, mais ses lances ne sont pas empoison-

nées, son encre n'est pas épaisse. « Que pourrait donc faire la Comédie-Française pour Henry Becque ? Il est au répertoire de notre Temps ! », dit-il sans que ses majuscules nous blessent. Enfin, sans parler de ceux qui agissent en montant ou jouant les pièces, comme MM. André Antoine et Paul Ginisty, auxquels se joindra plus tard M. Emile Fabre, les becquistes surgissent de plus en plus nombreux.

Le mot que prononça M. Lucien Descaves, en faisant un grand éloge de l'auteur des *Corbeaux* à l'Odéon en 1907, se vérifiait : « Becque a pu, suivant l'admirable expression de Chateaubriand, hypothéquer sa tombe ». En 1908, M. Georges Lecomte, dans *La Revue*, écrit une véritable étude : « Henry Becque — l'homme et l'œuvre ». Pleine d'anecdotes, elle se compose aussi d'une analyse sérieuse de toutes les pièces de Becque et leur rend justice. La même année, M. Paul Souday appelait Becque « un des quatre ou cinq auteurs dramatiques qui comptent dans la seconde moitié du XIX^e siècle ». Une note nouvelle de sensibilité, et encore plus fine que celle de Lemaître, fut apportée à cette époque dans l'étude par Alfred Capus (1). A la reprise de *la Parisienne* en 1909, la comédie apparut encore « plus profonde qu'on ne l'avait cru jadis » (2). M. Robert de Flers

(1) Déjà en 1890, dans *Le Gaulois*, Alfred Capus rendait justice à l'œuvre de Becque et lui donnait raison contre Sarcey. Il décrivit alors une courte scène qui se serait passée à la salle de la cour d'assises. Tout en faisant acquitter par le président Sarcey dans le procès que Becque lui avait intenté, Capus concluait que les plaintes de Becque étaient justifiées.

(2) Le mot est encore de M. Paul Souday. — Un écho lointain du temps de Sarcey se trouve dans le feuilleton du *Temps* où Adolphe Brisson écrivait : « Se maintiendra-t-elle [*La Parisienne*] au répertoire de la Comédie ? Je ne sais... ».

signala les applaudissements qui, à la Comédie-Française, avaient accueilli cette pièce « à laquelle les années semblent, comme à un vin généreux, donner plus de saveur et de bouquet ». Ce spirituel académicien, unanimement admiré, commença alors sa belle plaidoirie pour l'intelligence totale de l'œuvre becquienne (1). Un autre académicien, comme pour réparer le destin inconcevablement injuste de Becque, acceptait *La Parisienne* dans son intégrité et faisait l'éloge de son auteur. « Quatre personnages, un seul décor, dit M. Henri de Régnier, il n'a pas fallu davantage à Henry Becque pour situer et animer une des plus spirituelles, des plus fortes et des plus vives comédies de notre temps ». En 1910, *Les Polichinelles* lui font dire : « Ces fragments sont souvent admirables ». A.-E. Sorel, presque la même année, au sujet de cette « page déchirée aux confessions des cœurs lassés par les incessantes inquiétudes amoureuses », constatait que, après des années d'ingratitude, Henry Becque « prend place parmi les classiques » (2).

Lorsque la grande guerre de 1914 éclata, la critique qui s'occupait de Becque ne comptait, nous ne dirons pas seulement presque point d'antibecquistes, mais encore presque plus de neutres. De Moréas à M. J. Copeau, de M. J. Ernest-Charles à M. Henry Bordeaux, de M. Louis Laloy à M. G.

(1) M. Robert de Flers, comme ouverture à sa propagande becquiste, avait écrit en 1899 ces mots brefs mais si admiratifs sur *La Parisienne* : « Voulez-vous la grande satisfaction, l'émotion intime et pénétrante d'entendre une œuvre humaine et vraie, qui est, sous l'ironique douceur des sourires qui la parent, de la vie douloureuse et saignante ? Allez voir au Théâtre-Antoine *La Parisienne* d'Henry Becque, la Parisienne, éternel chef-d'œuvre ! »

(2) *Essais*, p. 44.



RUE HENRI [?] BECQUE, A PARIS (XIII^e)
(AVEC LA RUE DE MAUNY)

Kahn, tous allaient vers le méconnu de jadis. Pendant la guerre, outre le fervent M. Edmond Sée (1), M. Georges Lecomte, dans ses *Lettres au Service de la Patrie*, n'oublie pas le discours qu'il fit en 1908 sur Henry Becque; il reproduisit ce frémissant éloge du don que Becque possédait « de créer la vie en une forme concise », cet éloge où « l'humaine beauté » de son théâtre et sa « passion du vrai » sont exaltées.

Après avoir imposé *La Parisienne* en 1918 (2), souverain, le chœur becquiste s'assoupit. M. Henry Bordeaux paraît presque un isolé en faisant l'éloge de « ces admirables et trop noirs *Corbeaux* » dans son discours de réception à l'Académie Française le 27 mai 1920. Les becquistes laissent passer presque tout à fait librement le livre de M. Ambroise Got : *Henry Becque, sa vie et son œuvre*. Primitivement thèse de doctorat présentée à la Faculté de Philosophie de l'Université de Zurich, l'étude de M. Got parut à Paris en 1920. Il y a là de quoi faire bondir même quelqu'un de très neutre et d'impartial. Certains passages sont tout simplement pris dans d'anciennes chroniques (3).

(1) Dans *Aux écoutes* du 21 juillet 1918, dans son article. « Et Henry Becque ? ». M. Sée écrivait : « On reconnaît peut-être que l'art dramatique n'est point tout à fait mort pendant la guerre... Surtout les théâtres subventionnés témoignent d'une activité tout à fait louable... Mais je ne vois pas, depuis longtemps, le nom de Becque sur l'affiche, et cela me tourmente. Pourquoi n'est-il plus question des *Corbeaux* à l'Odéon ? Et pourquoi *La Parisienne* n'a-t-elle pas brillé une seule fois depuis le début de la guerre sur l'affiche de la Comédie... ? »

(2) « Un chef-d'œuvre dont la solidité classique est un étai utile au répertoire de la Maison de Molière », disait M. Régis Gignoux dans *Le Figaro*.

(3) Par exemple, l'emprunt fait à l'article « Vaincus Victorieux » d'Ernest Tissot :

A 28 ans, en 1865, il est simple secrétaire d'un prince slave, débarqué tout exprès de

On conçoit que nous le retrouvions, à vingt-huit ans, simple secrétaire d'un prince

M. Got remplace Mme Aubernon de Neuville, qui recevait Becque, par Mme Adam, qui n'a pas voulu entendre parler de lui. (Page 15). La mémoire le trahit lorsqu'il prétend que les saynètes de Becque n'ont jamais été représentées, tandis que le *Domino à quatre* et *Madeleine* l'ont bien été. M. Got donne une bibliographie qui dénote un travail des plus hâtifs, des négligences évidentes. Le classement y est souvent inconséquent, les périodiques (*La Plume*, *Annales de Nantes*) sont mis parmi les livres, les journaux (*Le Temps*, le *Journal des Débats*) sont classés sous la rubrique « Revues ». Les dates sont inexactes : *La Navette* est publiée en 1878 et non pas, comme le dit M. Got, en 1879; *l'Itinéraire fantaisiste* est de 1899 et non pas de 1897, *Les Pointes sèches* sont de 1898 et non pas de 1894; la 10^e série des *Impressions* de Lemaître n'est point de 1889 etc. *La Revue de Paris* devient *La Revue Parisienne*, *La Renaissance Latine* se change en *Renaissance littéraire*. Mais ces détails n'intéresseraient que la bibliographie. Ce qui est plus important pour la critique, c'est le fait que M. Got attribue à Becque ce que disent ses personnages. Il met, en outre, Mme de Sainte-Croix, la raisonnable belle-mère de *l'Enlèvement*, parmi les « antipathiques et insupportables ». Il trouve dans *Les Corbeaux* des parti-pris et des outrances, et, pour lui, la pièce est « une thèse contre l'hu-

Pétrograd (on disait alors Saint-Petersbourg), semble-t-il, pour devenir le « *deus ex machina* » du poète en rupture de ban.

Grâce à ce noble boyard, le jeune parisien...

(M. Got, p. 6).

slave débarqué de Pétersbourg tout exprès, semble-t-il, pour devenir le *deus ex machina* de cette carrière.

En effet, grâce à ce noble boyard, le jeune...

(*Revue Bleue*, 1903, p. 71).

Nous ne pourrions même pas dire : « On disait jadis Pétersbourg au lieu de Pétrograd », tant M. Got copie E. Tissot.

manité » (1). Il prétend que la première des *Corbeaux* a été « un four noir ». On peut relever plus d'une inexactitude et plus d'une contradiction dans le livre de M. Got (2). Mais personne, même parmi les pires adversaires de Becque, ne fit de l'auteur un démolisseur convaincu des principes de la morale, un déchireur si tranquille des illusions, un tel destructeur des espérances, un nihiliste si farouche et cynique. Nous en avons déjà dit un mot plus haut. En reprenant tous les vieux reproches, de vrais refrains usés, M. Got les rafraîchit, les exagère et les souligne jusqu'à l'absurdité. En caractères gras, M. Got écrit : « Si l'on fait abstraction des quelques figures de femmes honnêtes que Becque a éparpillées dans son théâtre et dont il ne pouvait se dispenser — il fallait bien créer [*sic* !] des victimes —, son œuvre ne nous montre que des hypocrites ou des goujats, des lâches ou des brutes, des imbéciles ou des coquins ». Un peu plus loin : Becque « a voulu, soit disposition naturelle, soit parti-pris, peut-être les deux, que son théâtre soit [*sic* !] déprimant et décourageant ». Et un peu plus loin, et toujours en caractères gras, M. Got achève le tableau de ce monstre apocalyptique que fut Henry Becque : « Becque nie l'amour, il n'y croit pas ». (Page 153).

(1) M. Got le dit à la page 65 : « Mais quand même un mot nous monte aux lèvres : *Les Corbeaux* sont une thèse contre l'humanité », et il le répète à la page 68 : « La pièce ne peut pas revendiquer davantage l'appellation de pièce sociale ou de drame à idées; si thèse il y a, c'est une thèse contre l'humanité ». A la page 108, M. Got dit pour *La Parisienne* aussi qu'elle « développe... une thèse contre l'humanité ».

(2) « Il n'y a pas de théâtre plus subjectif que celui de Becque... (page 63). « Jamais le désintéressement de l'auteur dramatique n'avait été porté plus loin » (page 106).

Chose incroyable, même les plus attentives sentinelles becquistes ne s'alarmèrent pas trop à ce moment (1). C'est en 1923 que retentira le son d'alarme, à propos de l'apparition d'un becquiste américain. M. Eric Dawson, ancien professeur de littérature française à l'Université de Mississipi, était venu vers 1921 à Paris pour écrire une thèse de doctorat. M. André Le Breton, professeur à la Sorbonne, qui professe une grande admiration pour Becque (2), engagea M. Dawson à s'occuper du célèbre dramaturge. Conseillé par son professeur, aidé par un grand nombre de gens de théâtre et de critiques, secondé très efficacement par M. Jean Robaglia, petit-neveu de Becque, se donnant beaucoup de peine pour rechercher les éléments d'une biographie complète, M. Dawson termina son ouvrage et il en remit le manuscrit à son directeur d'études. Celui-ci trouva le travail insuffisant et engagea M. Dawson à le compléter. Le jeune professeur américain se découragea devant les nouveaux efforts à faire, publia son manuscrit en volume, et, avant de partir pour l'Amérique, alla conter l'histoire de son livre à quelques hommes de lettres qui l'avaient aidé (3).

(1) M. E. Magne a fait en 1921 un compte-rendu de l'étude de M. Got, mais il aboutit dans son article aux conclusions justes et élogieuses, presque tout à fait opposées à celles de M. Got : « C'est à contempler les âmes que Becque nous convie. Ses synthèses psychologiques égalent souvent celles de Molière. Il a fixé, comme son maître, des types éternels. De là la force impérissable de son théâtre ».

(2) *L'Eclair*, 21 septembre 1923. — Dans son *Balzac*, M. Le Breton écrit au sujet des *Corbeaux* : « Belle œuvre, à coup sûr, et dont on ne saurait contester la douloureuse vérité » (Page 285).

(3) C'est M. Fernand Vandérem qui, le premier, divulgua les récriminations de M. Dawson. Deux jours après lui, M. Lucien Descaves donna au *Journal* des détails.

Ce fut un grand malentendu qui éclata. On déplaça le sujet de la polémique. Oubliant presque le livre de M. Dawson, on agita la question de savoir si la Sorbonne admettait Becque comme digne d'une thèse, s'il fallait ou non encourager la propagande francophile en Amérique et si les professeurs de l'Université avaient le droit de dédaigner les critiques de la grande presse. Selon le mot d'un journaliste impartial, les cartes étaient brouillées d'une façon malheureuse. La susceptibilité des becquistes se manifesta avec une acuité extraordinaire. Unis pour faire bonne garde, ils ne surent pas garder l'objectivité nécessaire ni démêler les faits. Une campagne récente contre la Sorbonne eut un prolongement en se greffant sur le cas Dawson-Becque. On chercha à rattacher aussi la question de Becque aux querelles contemporaines autour de Stendhal et de Baudelaire, et à tirer de cet incident des conclusions démesurées (1). M. Benjamin Crémieux mit les choses à leur place. « Quant aux raisons pour lesquelles M. Le Breton, qui est réputé en Sorbonne pour son indulgence aux examens, a refusé la thèse de M. Dawson, dit le critique des *Nouvelles Littéraires*, il suffit de lire cette thèse pour les découvrir. C'est qu'elle ne

plus précis sur l'explication intervenue entre le professeur et le candidat. — Ce sont surtout les Treize de *l'Intransigeant* qui ont donné à ce cas une publicité tenace, suivie.

(1) La Section des Lettres de l'Association générale des Etudiants de Paris s'émut de cette controverse désagréable; elle vota un ordre du jour qui se signale par sa sagesse autant que par sa vigueur : « La Section proteste contre la tendance qui veut opposer, à cette occasion, les étudiants à leurs professeurs, la Sorbonne aux hommes de lettres. Elle estime que c'est seulement par l'union et l'harmonie des efforts de tous les intellectuels que la culture française conservera la place prépondérante qu'elle occupe dans le monde ». (*Le Journal*, 28 octobre 1923).

vaut exactement rien. Le plus mauvais tour à jouer à la mémoire de Becque, c'eût été, précisément, de conférer l'autorité d'un diplôme de Sorbonne à un panégyrique aussi plat et aussi vide. Ce n'est pas desservir, c'est servir la cause de l'enseignement français aux Etats-Unis, c'est préserver le niveau des études en Sorbonne que de repousser un travail aussi médiocre ». M. André Le Breton et la Sorbonne sortent, ainsi, de cet incident plus becquistes que les becquistes (1).

M. Eric Dawson imposera l'œuvre de Becque à Oxford et dans d'autres villes de Mississipi, mais il rendit un grand service à la mémoire de Becque en France aussi. Son volume, tel qu'il est, enrichit la littérature publiée sur Becque; la bibliographie qu'il y avait dressée est plus complète que toutes les précédentes (2). Sa malheureuse expérience a

(1) Ce n'est pas seulement M. André Le Breton qui a eu l'idée de donner Henry Becque comme sujet d'une thèse de doctorat. Avant lui, M. G. Reynier a bien voulu nous indiquer le même sujet, à nous qui, en 1917, voulions tromper notre triste exil par l'illusion d'un travail consacré aux lettres et à la science. M. G. Michaut n'a fait que nous encourager dans le même sens. Faut-il ajouter que deux doyens de la Faculté des Lettres de Paris ont approuvé le sujet avec bonne grâce, bien que celui-ci sorte de la période traditionnellement admise à la Sorbonne ?

(2) La partie bibliographique de notre ouvrage jusqu'à 1923, faite avant le livre de M. Dawson, contenait incomparablement plus de numéros que sa bibliographie; nous n'avons pu que constater de grosses lacunes chez M. Dawson. Quelquefois, ses inexactitudes sont fâcheuses, par exemple celle qui attribue à Théophile Gautier la chronique qu'Amédée Achard consacra à *Michel Pauper* dans *Le Moniteur Universel* du 27 juin 1870, ou celle (page 235) qui place en 1889 la chronique de Lemaître consacrée aux *Corbeaux* en 1897, etc. M. Dawson, dans ce dernier cas, copie la note erronée de M. Ambroise Got (page 162). S'il faut attribuer à une inversion de la composition l'erreur qui fait paraître *l'Enfant Prodigue* en 1867 et *Sardanapale* en 1868 (p. 233), c'est une mégarde de fixer la publication de *Michel Pauper* en 1870 au lieu de 1871. C'est dans le livre de M. Dawson, cependant, que nous avons trouvé des indications pour compléter nos notes sur les livres

renouvelé la renommée d'Henry Becque; à un observateur impartial, elle a confirmé que l'œuvre de l'auteur si discuté n'avait plus un seul détracteur.

Tout le bruit soulevé autour du livre de M. Dawson annonça la belle célébration du vingt-cinquième anniversaire de la mort d'Henry Becque. Le temps a triomphé de tout. En 1924, M. André Antoine, becquiste fervent, a pu se rencontrer avec M. André Rivoire, sarceyiste moderne, pour rendre hommage au critique le plus tenace de Becque sans manquer d'empressement pour la gloire toujours grandissante du dramaturge. Un ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, qui est en même temps un critique, a pu donner à cette célébration de l'anniversaire non pas le caractère d'une cérémonie officielle mais le sens profond d'une apothéose réfléchie et minutieusement justifiée. Toutes les anciennes attaques contre Becque sont effacées par une poussée de reconnaissance. Les silences mêmes, que la critique de jadis a quelquefois concertés autour de son œuvre, ont été rachetés par le discours d'un des plus brillants orateurs du monde, M. Robert de Flers, de l'Académie Française, qui, en saluant la gloire vivante de Becque, a fait en quelques formules lapidaires et évocatrices toute une monographie. « Le génie d'Henry Becque, a dit M. de Flers, restaura sur la scène française la généralité dans les sujets, la logique dans l'action, la rigueur dans l'observation

américains ou anglais traitant de Becque ces temps derniers. Cependant là encore, M. Dawson n'est pas un guide sûr. Un seul exemple. A la page 239, ligne 16, il indique la traduction anglaise des *Corbeaux* de Benedict Papot comme un article sur les *Corbeaux* ! De plus, il met cette traduction en 1913 au lieu de 1912.

des caractères, l'exactitude dans la peinture des mœurs, la perfection et la sobriété dans le style... » (1). *Les Corbeaux* et *La Parisienne*, s'exprima-t-il, sont « deux pièces génératrices, deux pièces « mère Gigogne », comme disait Barbey d'Aurevilly, et qui entraînent après elles une longue suite d'imitateurs, toute une famille souvent ingrate et qui, grassement enrichie, traite comme un parent pauvre le maître auquel elle doit tout ». La mise au point que certains critiques avaient jadis entreprise nous semble achevée par M. Robert de Flers : « ...Henry Becque nous apparaît comme le fondateur authentique du véritable réalisme où la recherche de la vérité ne s'écarte jamais de la mesure, du bon sens et du goût ». Dans la presse et dans les revues, on salua ce discours réparateur destiné à réduire le dernier des récalcitrants. Fernand Vandérem poussa le becquisme jusqu'à demander que les *Souvenirs d'un auteur dramatique* fussent insérés aux programmes scolaires.

C'est à l'occasion de cette fête que se révélèrent dans la critique de nouveaux becquistes : M. Georges Jamati dans les *Belles-Lettres*; M. Gérard Bauër, dans *La Revue Hebdomadaire*, M. Gabriel Boissy, dans *Comœdia*. Un Sarcey moderne par son amour pour le théâtre et par son inlassable effort pour suivre les moindres détails du mouvement théâtral, ce dernier prend sous sa protection des pièces de Becque qu'on n'avait pas jouées jusqu'à 1924. « Je me demande, dit M. Boissy, si l'Odéon ne devrait pas maintenir à son répertoire cet acte vigoureux *Le Départ*, et même, comme

(1) C'est *Comœdia*, qui, le 22 mai 1924, publia intégralement le discours de M. de Flers.

complément de spectacle, l'acte de *Polichinelles* ». Avec une psychologie exacte du public et une compréhension parfaite de l'œuvre de Becque, M. Boissy développe son conseil et répond d'avance à la remarque qu'on pourrait y opposer : « Rien qu'un acte ! Je sais, mais aucune action n'y est amorcée. On ne souffrira donc pas de la voir s'interrompre. Nous nous trouvons devant une suite de dialogues d'une telle pénétration qu'ils se suffisent à eux-mêmes et peuvent parfaitement satisfaire le spectateur. Et même le fulgurant trait final sur le commissaire de police : « Qu'a-t-il dit ? — Il a dit qu'il reviendrait », rappelle assez le début de l'acte pour apaiser les bonnes gens qui exigent une « histoire », un commencement et une fin ».

Les cérémonies qui se déroulèrent autour de la pose d'une plaque commémorative sur la maison natale de Becque et les articles qui l'accompagnèrent préparèrent une autre apothéose. Moréas écrivait que la vie a trahi Becque et qu'il fallait craindre que la mort ne se moquât de lui. Nous avons vu que de son vivant Becque a pu, malgré tout, sentir l'éternité poser le doigt sur lui. La reprise triomphale des *Corbeaux* en 1925, à elle seule, suffit pour invalider aussi la crainte de Moréas. Une grande révision des jugements, qui répare, venge et rend justice sans retour, eut lieu au lendemain de cette reprise. M. René Doumic constata dans la *Revue des Deux Mondes* que le temps avait dissipé les malentendus qui s'étaient établis entre l'œuvre et la critique. « Nous en jugeons mieux aujourd'hui ». On s'est étonné devant l'impérissable jeunesse de la pièce. « Cette œuvre n'est pas de celles qui vieillissent », dit le successeur d'Henri

de Bornier à la *Nouvelle Revue*. « La pièce reste admirable », écrit M. Pierre Brisson dans *Le Temps*, M. René Doumic est d'un avis encore plus catégorique : « Ce qui nous a frappés, en écoutant cette pièce, vieille de quarante-deux ans, c'est que rien n'y a vieilli. Alors que tant d'autres comédies, acclamées dans leur nouveauté et qui connurent de longs triomphes, ne tiennent plus la scène, celle-ci, fort malmenée à l'origine et qui n'a jamais beaucoup attiré le public, semble écrite d'hier ». Dans la *Revue Hebdomadaire*, M. Martial-Piéchaud lui reconnaît un « caractère éternel ». On avait murmuré que la pièce aurait vieilli depuis 1882, ou plutôt depuis 1876. M. Paul Souday rassurait le public le lendemain de la reprise : « Cela n'a pas bougé ». Et ses prévisions promettaient aux *Corbeaux* l'immortalité même : « Une pièce qui n'a pas une ride au bout d'un demi-siècle a bien des chances d'être immortelle » (1). Sans exception, tous les critiques de 1925 dénomment la pièce « un chef-d'œuvre », « une belle œuvre », « une œuvre qui honore la Comédie-Française ». La critique sent la beauté du style, de ce style qui sera peut-être considéré comme « le bon style français de la fin du XIX^e siècle » (*Mercur de France*). Elle comprend que l'auteur soit pitoyable et que sa pièce ne soit point « l'éclat de rire du sceptique » (2). Elle com-

(1) M. Henry Bidou, dans son feuilleton du *Journal des Débats*, s'apercevait de deux éléments caducs dans *Les Corbeaux*, l'un emprunté au mélodrame de 1840 (« le couple sinistre des deux compères Teissier et Bourdon »), l'autre à la comédie de 1860 (« la comédie à mots »). Il trouvait que la pièce ne fait pas bloc comme *La Parisienne*. « Celle-ci, écrit M. Bidou, est un ouvrage si homogène et d'un grain si fin, que le temps n'y a pas fait une rayure ».

(2) Claude Berton, « Les Visages de la Comédie », *Les Nouvelles Littéraires*, 21 février 1925.

prend que, si l'auteur fait preuve d'une âpre amertume, c'est parce qu'il « prend le parti des honnêtes gens contre les gredins » (M. Louis Schneider) et qu'il veut dire la vérité dans toute son ampleur (MM. Gustave Fréjaville, Maxime Girard etc). La légende de la férocité qui habite le cœur de Becque est détruite. Plus un seul critique n'y songe. Ceux qui se rendent compte que l'art le plus pur peut servir la cause sociale soulignent la grande importance des *Corbeaux*. Il y en a qui prennent plaisir à remarquer les larmes compatissantes et les remords éveillés du public capitaliste (1). M. Paul Souday résume la grande valeur morale de la pièce en une phrase ramassée : « ...Cette haine de l'iniquité sociale vient d'un profond amour de l'humanité ».

Nombre de chroniqueurs confirment l'opinion que M. André Rivoire avait exprimée à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de la mort de Becque : « L'œuvre de Becque est au point de faire, au répertoire, figure d'œuvre classique » (2). Dans *Paris-Soir*, le chroniqueur appelle l'auteur des *Corbeaux* « le classique Becque ». « L'œuvre puissante, âpre, dominatrice de Becque est désormais classique », lit-on aussi dans *La Vie*. M. Lu-

(1) M. Paul Achard, en insistant sur le contraste entre les sifflets de 1882 et les applaudissements de 1925, se plaît à constater l'effet de la pièce justicière : « Quarante-deux ans plus tard, Paris a acclamé l'œuvre sifflée jadis, Paris, son Président de la République, son président de la Chambre et son gouvernement militaire. Et l'on put voir, hier soir, la plus brillante chambrée, les yeux encore humides, dans une bousculade de perles et de fourrures, se hâter frileusement vers la sortie, heureuse après cette flagellation glaciale de misère de retrouver son confortable, ses autos de luxe, avec ces pneus immaculés et insolents dont le prix eût fait vivre pendant deux ans le pauvre Henry Becque ».

(2) *Le Temps*, 26 mai 1924.

cien Descaves, rappelant le mot de Becque : « On va me trouver vieux jeu, toutes mes femmes sont honnêtes », recourt au même terme : « Mais il n'appartient qu'aux classiques d'être vieux jeu de cette manière-là ». Dans sa fameuse plaidoirie, dont nous avons parlé plus loin, M. Henri de Noussanne prétendait qu'on ne pourrait nommer un personnage sorti du théâtre de Becque et « entré dans le répertoire » qui soit « passé en exemple dans le langage comme un « Tartufe », ou un « Figaro » ou simplement une « baronne d'Ange » ou un « monsieur Poirier » » (1). Et voilà que l'on cite une pièce entière comme classique ! Ce n'est plus un personnage qui est « passé en exemple », ce sont plusieurs, tous ceux d'une comédie. C'est M. René Doumic qui donne la meilleure réplique à M. de Noussanne et qui définit la classicisme de la pièce dans sa « revue dramatique » consacrée à la reprise des *Corbeaux* :

Ainsi Henry Becque a réussi à imaginer l'aventure-type, le cas qui enferme tous les cas analogues, toutes les variétés de l'espèce. Il en résulte que sa pièce est parmi celles dont nous avons le plus fréquemment l'occasion de nous souvenir. Chaque fois que les misères de la vie quotidienne ramènent le spectacle d'une famille qui s'effondre, d'une affaire pillée par ceux qui devaient la défendre, d'une fiancée qui perd son fiancé en perdant sa dot, d'une jeune fille qui se vend héroïquement pour assurer le pain des siens, nous songeons aux *Corbeaux*. Et nous constatons la ressemblance. C'est cela même qu'on veut dire, quand on parle d'une œuvre classique (2).

La critique alla plus loin et ne se contenta pas

(1) *Comœdia*, 14 mai 1924. (M. de Noussanne écrit à plusieurs reprises, en dépit de Molière et de Becque, « Tartufe » et non pas Tartuffe, les « Polichinels » et non pas les *Polichinelles*).

(2) *Revue des Deux Mondes*, 1925, p. 236.

de juger une pièce de Becque. Elle fit aussi une révision des jugements sur les autres pièces, et surtout sur l'homme. M. Joseph Galtier, dans *Le Temps*, en quelques traits esquissa un vrai plan d'étude qui, développé, serait des plus justes. Des commentateurs ingénieux se mirent à analyser le théâtre d'Henry Becque selon des esthétiques nouvelles, tels MM. E. Rey, J. Ravennes, G. Boissy, F. Amunategui. Ce dernier, à propos du *Départ*, trouva le mot à appliquer à toutes les saynètes et à tous les « un-acte » de Becque : « La pièce a duré à peine un quart d'heure, juste le temps de déshabiller les âmes » (1).

Bien que l'ombre de Francisque Sarcey passât encore dans le feuilleton dramatique de M. André Rivoire (2), la réconciliation de la critique avec

(1) *La Revue Nouvelle*, 1925, p. 41.

(2) « Quelle sûreté dans les plus rapides indications ! », « Quel charmant début de pièce, et comme tout cela est sympathique ! » s'écrie M. Rivoire dans *Le Temps*, au même endroit où, jadis, Sarcey faisait les mêmes compliments à Becque. Mais les remarques aussi paraissent être copiées dans *Quarante ans de Théâtre* : « L'auteur, impitoyable, ne nous fait grâce d'aucune cruauté », « Eh oui ! tout cela est possible, tout cela est. Mais nous le savons bien, nous ne le savons que trop... ». M. Rivoire ne peut pas s'émanciper de l'impression que fit sur lui le feuilleton de Sarcey consacré aux *Corbeaux*. Ses impressions, il les compare avec celles de son prédécesseur, il les exprime même par des citations prises dans l'ancien rez-de-chaussée du *Temps* : « Je suis sorti littéralement exténué de la répétition générale et, dussé-je me faire honnir par quelques-uns, je suis, en somme, assez près sinon de souscrire à l'opinion de Sarcey, du moins de partager son impression ». M. Rivoire, comme Sarcey, a eu l'extrême chance de ne connaître que les gredins mielleux, hypocrites, anodins et non pas les dépouilleurs cyniques et ouvertement coquins. « Je crois, dit-il, que beaucoup, comme moi, seront de l'avis de Sarcey : « Je ne dirai pas à Becque, écrivait-il, qu'il n'y a pas au monde que de malhonnêtes gens et qu'il a altéré la vérité en ne mettant pas près de sa famille abandonnée au moins un brave cœur. Non, mais je me plaindrai que ses corbeaux soient trop noirs, qu'ils aient le cri trop lugu-

l'œuvre d'Henry Becque fut quand-même, cette fois-ci, décisive. L'homme et l'œuvre sont acceptés; on les interprète sans les contester, on les commente sans les combattre. Evanouis, les mauvais souvenirs et les fâcheuses légendes n'ont plus de prise. Une des plus grosses injustices littéraires est rachetée. Toute rancune disparaît. Par-dessus tout, la critique se met à prendre Becque comme modèle pour apprécier les autres. On se rappelle que Sarcey l'avait déjà fait. Du vivant même de Becque, on disait souvent : « C'est du Becque ». Depuis sa mort, les chroniqueurs et les critiques

bre, qu'ils soient plus corbeaux que les vrais corbeaux » ». Et pour que Sarcey, même mort, vienne jeter du doute sur le triomphe complet de Becque, M. Rivoire reprend le refrain du succès d'argent si cher à l'Oncle. Et il ne s'arrête pas seulement à la justification des prophéties fatales que Sarcey n'omettait jamais de clamer aux premières et aux reprises des pièces de Becque. Neveu fidèle, — puisse-t-il être le dernier ! — M. Rivoire prolonge la tradition : « Jusqu'ici, les reprises qu'on a tentées de l'œuvre n'ont jamais été fort durables. Peut-être le moment est-il venu où la Comédie-Française, qui, depuis quelque temps, a su parvenir à imposer un certain nombre d'ouvrages d'un art sévère, pourra enfin maintenir au répertoire un chef-d'œuvre comme les *Corbeaux*, à côté d'un chef-d'œuvre comme la *Parisienne*. J'avoue que je n'en répondrais pas encore, malgré tout l'éclat de cette reprise et en dépit des premières salles combles, que la pièce de Becque attire en ce moment ». Si Becque était vivant, il recommencerait peut-être sa campagne contre Sarcey.

C'est M. Pierre Brisson qui a succédé à M. Rivoire au *Temps*. L'œuvre de Becque nous semble bien compris par le petit-fils de Francisque Sarcey. M. Brisson met Becque à part de l'école nouvelle des années quatre-vingt-dix du siècle dernier qui a exagéré le principe becquien. En faisant une distinction exacte entre les procédés dramatiques de Becque et le « réalisme de fabrique » de ses élèves, M. Pierre Brisson écrit : « Considérez Henry Becque. Il part des mêmes principes et il écrit la *Parisienne* ou les *Corbeaux*. Il crée l'œuvre avant de créer la doctrine. Il rencontre le large courant humain. Le réalisme est pour lui un besoin et non une formule ». Sarcey, qui savait être très philosophe, doit sourire avec indulgence et avec approbation à la compréhension si fine et si nette de son successeur au feuilleton du *Temps*.

entretiennent ce culte par leurs « Cela fait songer à Becque », « Comme disait Becque », « Nous devons cette formule à Becque », « Une pièce que Becque aurait aimée ». Plus près de nos jours, son nom obsède les esprits sans cesse. M. Paul Souday caractérise un romancier par sa parenté avec Becque : « M. Brulat procède de Zola, un peu de Becque » (*Le Temps*, 29 août 1918). Pour mesurer la pièce *Fintje a de la voix*, de l'auteur belge M. Jean-François Fonson, M. Abel Hermant recourt aux *Corbeaux* : « ...Un troisième acte, où les mésaventures de la famille bruxelloise dépay-sée tournent au tragique, et qui nous a par moment rappelé, excusez du peu, *Les Corbeaux* d'Henri Becque » (*Excelsior*, 14 mai 1920). On ne peut annoncer l'entrée de M. de Porto-Riche à l'Académie sans évoquer la figure de Becque. (*Le Journal*, 25 mai 1923). En 1924 et 1925, ses écrits semblent être pris pour une sorte d'échelle des valeurs. Dans la critique, des allusions à la pensée becquienne, des rapprochements avec celle-ci sont de plus en plus fréquents. A M. André Rivoire, l'œuvre de Becque apparaît comme une borne sur la route par laquelle passèrent les Marivaux, les Musset, d'autres. (*Le Temps*, 19 mai 1924). Pour décrire la psychologie des séparations, M. Abel Hermant cite plus volontiers un sonnet de Becque que les stances de Corneille (1). Les orateurs qui voulaient glori-

(1) Dans *Le Temps*, M. Hermant écrivit le 23 mai 1924 :
 Quand on ne s'entend pas, on se quitte, carrément, brutalement.
 C'est une commodité trop élémentaire, ce n'est pas ce que les Goncourt appelaient un dénouement distingué.

Ce n'est pas non plus la tragique lassitude de « deux ennemis rompus,

Que leur haine ne soutient plus

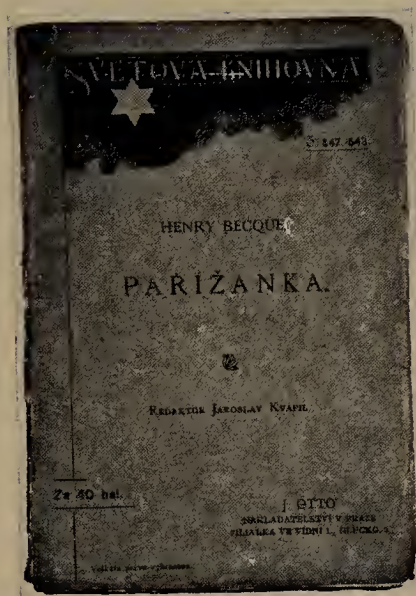
Et qui laissent tomber leurs armes ».

comme l'a écrit Henry Becque en un sonnet vengeur, plus admirable que les stances de Corneille à la marquise.

Déjà en 1923, le 5 avril, nous lisions dans la même rubrique un mot de M. Hermant : « On dirait une réplique de Becque ».

fier la mémoire de Victorien Sardou puisaient dans l'œuvre de Becque. On a lu la belle page où Becque prédit que l'auteur de *Madame-Sans-Gêne* restera « le grand dramaturge du siècle » (1). Le président de la Critique, M. Gaston Rageot, dans une étude consacrée à la pièce qui s'appelait *Si je voulais...*, prit ce titre « Une nouvelle honnête femme » et analysa la pièce de MM. Paul Géraudy et Robert Spitzer à l'aide des *Honnêtes Femmes* de Becque (*Revue Bleue*, 7 juin 1924). Dans un compte-rendu sur les *Marchands de gloire* de MM. Marcel Pagnol et Paul Nivoix, M. Claude Berton compare les procédés des auteurs à ceux de Becque : « Leur manière ne rappelle en rien la sobre véridicité de Becque » (*Les Nouvelles Littéraires*, 25 avril 1925). Nous hésitons à mentionner MM. André Antoine, Edmond Sée et d'autres becquistes; leur attachement particulier les empêche de représenter de la manière la plus caractéristique ce souvenir qui se perpétue. Mais voici M. G. de Pawlowski, d'une rude franchise et très peu porté à l'idolâtrie; il ne peut pas ne pas trahir la hantise que Becque exerce sur lui. « Henry Becque n'eut qu'un tort, celui de dire la vérité, c'est-à-dire de n'être d'aucun temps », remarque-t-il pour classer, au moyen d'une antithèse, les deux auteurs de la pièce *Les jeunes filles de palaces*, qui se montraient « bien de leur temps », c'est-à-dire qui n'insistaient pas sur la vérité. (*Le Journal*, 9 mai 1925). Et ailleurs, en parlant de la première scène du *Cœur Partagé*, où M. Lucien Besnard imitait le procédé de Becque, il écrit : « Mais ce n'était qu'une surprise rappelant celle du début de la *Parisienne* ». (*Le Journal*,

(1) *Le Temps*, 30 mai 1924. (« La vie à Paris »).



TRADUCTION TCHÈQUE DE LA « PARISIENNE »



BANQUET DE M. ANDRÉ ANTOINE (16 MARS 1927)
 LE NOM D'HENRY BECQUE EST ÉVOQUÉ AVEC GRATITUDE
 ET PIÉTÉ PAR LES ORATEURS LES PLUS ÉMINENTS : MM.
 LUCIEN DESCAGES (TOUT AU FOND, DE GAUCHE À DROITE,
 1^{er}), ÉMILE FABRE (2^{me}), ÉDOUARD HERRIOT (5^{me}), ANDRÉ
 ANTOINE (6^{me}), GEORGES LECOMTE (8^{me}).

6 décembre 1926) (1). Lorsque Henry Bernstein se proposa d'entretenir les lecteurs du *Temps* de « cette magnifique école française » qui prit possession de la scène vers 1890, il pensa immédiatement à Becque, à ses bourgeois qui ont précédé le monde de M. de Porto-Riche et les « amants douloureux et cyniques » de Maurice Donnay. M. Henry Bidou, pour caractériser une scène de *La Carcasse*, tragi-comédie en trois actes de MM. Denys Amiel et André Obey, écrit : « C'est une scène épique, un intermède de Courteline dans un drame de Becque » (*Journal des Débats*, 19 avril 1926).

La critique prend ainsi Becque comme un point de repère; elle se sert de son œuvre pour expliquer l'inconnu par le connu, pour offrir un exemple aux dramaturges modernes ou pour diviser en époques l'histoire du drame français. A ses débuts, nous l'avons vu, Becque est l'obligé de la critique. Un demi-siècle après, les rôles sont tout à fait retournés. C'est la critique qui est devenue la débitrice et lui le créancier.

(1) M. André Antoine, dont les écrits nous ont rappelé plus d'une fois la manière de Becque, en faisant une analyse du *Cœur partagé*, dont il a été question tout à l'heure, ne peut pas non plus ne pas relever une ressemblance entre le début de cette pièce et la première scène de *La Parisienne*. « Dès le lever du rideau, écrit-il dans l'*Information* du 13 décembre 1926, en le voyant [le professeur Jean-Louis Marnier] traiter avec une tendre légèreté sa fille Frédérique, nous crûmes nous trouver devant un ménage un peu disproportionné, jusqu'à l'entrée subite de Pierre Rigaud, le mari, qui rappelle le célèbre effet de surprise du début de *la Parisienne* ». M. Pierre Brisson, au sujet de la même pièce, ne peut pas non plus ne pas évoquer le théâtre de Becque, qui semble rester bien présent à son esprit. « La pièce [de M. Lucien Besnard] débute par une scène-quiproquo analogue à celle de *la Parisienne* », écrit M. Brisson dans *Le Temps* du 13 décembre également.

CHAPITRE III

L'ŒUVRE D'HENRY BECQUE A L'ETRANGER

Les difficultés des recherches. — Les fréquentes relations de Becque avec la Belgique : conférences à Bruxelles; *Michel Pauper* et *La Parisienne* devant le public belge. — L'Italie adopte Becque. *La Parisienne* au Théâtre Manzoni de Milan en 1890. La critique milanaise pour Becque contre Sarcey. Un échec à Turin. La reprise de la *Parisienne* au même théâtre en 1891. Soirée orageuse au Manzoni : la bataille des *Corbeaux*. Becque consent aux « coupures ». Des ovations, un banquet; l'élite intellectuelle de Milan fête Henry Becque. *La Navette* à Venise. *Les Honnêtes Femmes* à Milan. L'amour de Becque pour l'Italie « Citoyen de Milan ». Le culte de Becque en Italie. — En Suisse. — Le théâtre de Becque devant le public allemand, à Leipzig, Francfort-s-M, Berlin, à Vienne. Henri Gartelmann le Jean Jullien berlinois. Herman Bahr et *La Parisienne*. — Henry Becque en Angleterre. M. John Ervine et les *Corbeaux*. — *La Parisienne* à Lisbonne. — Dans les pays slaves. La première traduction des *Corbeaux* est russe. — Un becquiste enthousiaste en Pologne. En Tchécoslovaquie. En Yougoslavie. — Chez les peuples nordiques. *La Parisienne* dans la *Politiken* de Copenhague. *Les Corbeaux* joués sur un théâtre danois. Georges Brandès et Becque. — L'article dans *De Gids* d'Amsterdam. — En Amérique. Sur le Mississipi. — Becque à l'Université de Tokio et à Kyoto.

L'Institut de coopération intellectuelle internationale nous apportera-t-il un jour des moyens plus appropriés et plus efficaces pour faire des recherches dans tous les pays sans trop nous déplacer ? Organisera-t-on les canaux par lesquels les bibliographes et les chercheurs de documents passeraient

aisément pour rassembler une riche documentation mondiale ? L'esprit de solidarité scientifique sera-t-il encore plus fort, et les institutions compétentes répondront-elles aux questions des intéressés, plus volontiers qu'elles ne l'ont fait pour nous ? L'examen de toutes les circonstances qui entourèrent le théâtre de Becque en dehors de la France ne pourra être complet que ce jour-là. A moins qu'un amateur aisé entreprenne le tour des bibliothèques du monde avant que l'Institut ait installé et bien organisé ses services ! Notre étude pourra toujours servir de point de départ.

C'est dans deux pays voisins de la France, en Belgique et en Italie, que nous avons surtout retrouvé le souvenir de Becque et de ses pièces.

Au Théâtre Molière de Bruxelles la troupe de la Renaissance a joué *La Parisienne* presque immédiatement après la première à Paris. Le public s'est divertì. « Cette abominable, cette cynique *Parisienne* a amusé tout le monde », écrit ironiquement le 26 juin 1885 Gustave Frédéric (1). La critique belge, celle qui était très initiée à l'art parisien, louait les interprètes : Mlle Antonine, Vois (Lafont) et Bartel, et reconnaissait « que le talent âpre et original de M. Henry Becque, s'il n'a pas eu cause gagnée à Bruxelles, y a frappé un coup ». Deux ans plus tard, en 1887, le Théâtre du Parc a donné la pièce avec Mlle Druant dans le rôle de Clotilde. En 1889, au même théâtre, Mlle Marie Legault, premier prix de comédie, quì entra au Gymnase en 1873, (« car à la Comédie Française il y avait déjà Mlle Reichenberg »), eut un grand succès dans *La Parisienne*. « La pièce nous est apparue cette fois comme un chef-

(1) *Trente ans de critique*, p. 321.

d'œuvre », écrit le critique de *l'Eventail*. « Quelle leçon, dit-il, pour les Georges Ohnet, que ce théâtre si simple, si vrai, fait de sentiments et de nerfs et non de mots creux et de phrases banales ».

Les séries de représentations de la *Parisienne* en Belgique se suivront. En 1891, c'est encore le Théâtre Molière qui la reprendra (1). Sur la Vesdre aussi, à Verviers, *La Parisienne* remporta un succès inusité. Le 20 décembre 1891, les Verviétois vinrent acclamer la pièce, donnée par la tournée Schurmann (2).

En 1889, Becque alla pour la première fois en Belgique. Il y fit des conférences sur les tragédies de Shakespeare, notamment sur *Coriolan* et *Jules César*. (*L'Echo de Paris*, 17 janvier 1889). En 1893, il se préparait à aller en Belgique faire une autre conférence. « Vous me voyez bien simplement logé, disait-il à un de ses amis; je ne suis emménagé que depuis peu de temps; je n'ai pas encore les meubles. Du reste, je vais partir bientôt pour faire des conférences à l'étranger..... Je crois y avoir du succès parce que malheureusement je connais bien le public maintenant. La première fois que je me suis trouvé en sa présence, j'ai eu des appréhensions, mais je me suis rassuré peu à peu, et, tenez, j'ai à parler sur le théâtre contemporain. Eh bien ! je suis tellement sûr de manier mon auditoire à ma guise, que je n'ai pas encore préparé mes causeries... Faites rire le public, il est à vous. Je suis obligé de faire le Coquelin cadet ». L'intérêt pour cette conférence fut, à Bruxelles, très vif. Le Cercle artistique bruxellois connut une soirée brillante (3) et Becque n'ou-

(1) *L'Eventail*, 29 novembre 1891.

(2) *Le passé dramatique du Théâtre à Verviers*, par Armand Weber. Verviers, 1893.

(3) *L'Eventail*, 19 novembre 1893.

blia jamais les applaudissements dont on l'a salué. Il revint plus d'une fois dans la capitale de la Belgique (1).

En 1894, les 24 et 25 avril, Paul Mounet vint y jouer *Michel Pauper* au Théâtre Royal des Galeries. Il fit aussi connaître le drame de Becque à Liège et à Anvers (2).

A l'occasion de la mort de Becque, la presse belge tout entière lui consacra des nécrologies admiratives. *L'Indépendance Belge* du 16 mai 1899 laissa M. Jean-Bernard glorifier l'auteur des *Corbeaux*. Edmond Picard de *l'Art Moderne* écrivait au sujet de l'auteur et de ses pareils : « Ce sont eux dont le courage, les sacrifices et les souffrances composent les victoires ». « Ce théâtre, disait-il, a ouvert dans de vieilles bicoques littéraires des brèches par lesquelles passeront les générations dégoûtées des routines ».

Plus d'une artiste qui ne pouvait jouer Clotilde Du Mesnil à Paris s'en alla créer le rôle à Bruxelles (3). Les tournées de la Comédie-Française fi-

(1) Nous possédons une lettre que Becque, habitant, 104, avenue de Villiers, adressa le 15 mars 1898 à M. Lacau, secrétaire général de la Compagnie des Chemins de fer du Nord (rue Lafayette), pour lui demander un permis de Paris à Bruxelles :

MONSIEUR LE SECRÉTAIRE GÉNÉRAL,

Je vous serais bien reconnaissant de me donner un permis pour Bruxelles. Je sais que cette demande est irrégulière, mais j'écris dans tous les journaux sans être attaché à aucun. ,

Agréez, je vous prie, Monsieur le Secrétaire Général, l'expression de mes sentiments les plus distingués.

HENRY BECQUE.

(2) *L'Eventail*, 15 juillet 1894.

(3) En 1923, M. Henry Bidou a vu Mlle Corciade jouer *La Parisienne* dans un théâtre de Bruxelles. Elle joue Clotilde, dit M. Bidou, « peut-être avec plus de branche et d'abatage que Becque n'en voulait pour son héroïne, mais avec un naturel et une finesse extraordinairement savoureuse. Elle comptera parmi les interprètes de ce rôle illustre. » (*Journal des Débats*, 14 mai 1923).

rent connaître la pièce en Belgique presque autant qu'à Paris (1).

L'Italie a véritablement essayé d'adopter Henry Becque. Il y est allé faire des conférences; on l'a joué; le monde théâtral et littéraire l'a fêté; c'est en italien que l'on traduisit le plus grand nombre de ses pièces (2). La première traduction des malheureux *Polichinelles* devait être également en italien. Les Milanais surtout comblaient Becque de sympathies. Comme Stendhal, il aimait Milan plus que toutes les autres villes italiennes.

Cinq ans après la première de la *Parisienne* à Paris, le 18 décembre 1890, on la joue à Milan sur la scène du Théâtre Manzoni. C'est la troupe Belloti qui présenta l'œuvre aux Italiens. Becque était inconnu de la majorité du public. « On ne s'attendait pas à une si grande chose, écrivait g. p., le critique du *Corriere della Sera*, le lendemain de la représentation. Le théâtre était plutôt calme. Mais d'une scène à l'autre, le public prenait à la pièce un intérêt de plus en plus grand ». « A la fin du deuxième acte, dit ce chroniqueur, la pièce triompha ». La deuxième représentation fut un grand succès. Mme Ida Carloni-Talli, qui a fait de la protagoniste une véritable création, fut applaudie chaleureusement. On l'obligea à venir à la rampe un grand nombre de fois avec d'autres interprètes : Biagi, Rosaspini et Campioni. Quatre représentations eurent lieu devant la salle comble. La presse ne cessa pas d'être favorable à Becque. Le critique du *Secolo* constatait avec le plus grand

(1) *Le Temps* du 1^{er} avril 1925 publie le communiqué suivant : « Une tournée officielle de la Comédie-Française donnera à Anvers le 5 avril, à Liège le 8, et le 9 à Gand, des représentations des *Corbeaux* ».

(2) Voir la *Bibliographie* à la fin de ce volume.

plaisir l'enthousiasme des spectateurs : « Dans les loges, au parterre, aux galeries, pendant presque deux heures, le public a applaudi, il s'est diverti et est sorti du Manzoni plus que satisfait, enthousiaste ». Il a été ébloui par l'étincelante comédie, par cette sorte de voile soyeux dont elle s'enveloppe et par un certain air d'atticisme. Le critique s'attendrit, énumère les qualités de la comédie, l'appelle un bijou et souligne la vérité de l'observation : « Comment ne pas dire en sortant du théâtre comme le disait tout le monde : « Quand-même, tant de fois la vie est ainsi » ». *Il Teatro Illustrato* blâmait les théâtres italiens de ne pas avoir joué cette pièce plus tôt : « Et dire que cette œuvre la plus élégante, qui est le véritable prototype de la comédie moderne intense, écrite en 1885, a dû attendre cinq ans pour être représentée en Italie ! » (1891, N° 121, p. 10).

La critique italienne montra une exceptionnelle compréhension de la pièce; elle prit même la défense de la *Parisienne* contre l'opinion de Francisque Sarcey. *La Nuova Antologia* notamment se rangea à l'avis de Lemaître et donna tort à l'adversaire de Becque (1). Dans le *Corriere della Sera*, g. p. écrivait le 20 décembre 1890 : « Sarcey a écrit, il y a quelque temps, que la *Parisienne* n'était pas théâtrale. Le vieux critique français aurait dû se trouver au Manzoni hier soir. Le public ne perdait pas une seule parole du long et très simple dialogue, avec qui, par qui se déroule la comédie tranquillement, sans surprise, sans une anxiété dramatique. Et dans chaque parole se trouvait un

(1) M. Martini traduisit la première scène du premier acte de la *Parisienne* et l'ajouta à son article. — Une erreur lui fait dire que *La Parisienne* a été reprise en 1888 par le Théâtre-Libre.

plaisir et une émotion, les émotions et les plaisirs nouveaux d'un anatomiste, d'un psychologue, bien différentes, il est vrai, de ceux auxquels on est habitué, mais bien plus exquis et bien plus profonds. Pour quelle raison, donc, la *Parisienne* ne serait-elle pas du théâtre ? » (1).

La Parisienne nuisit à sa sœur italienne *La Moglie Ideale*. Il *Teatro Illustrato* fit un parallèle entre les deux comédies, en mettant sans hésitation celle de M. Praga au-dessous de son modèle. Ce qui sauve la pièce de M. Praga, écrivait cette revue, c'est uniquement l'incomparable interprétation de Madame Duse (2).

Le succès de ces quatre représentations encouragea Becque à venir l'année suivante à Milan monter les *Corbeaux*. Au cours de l'hiver de 1891, il fut présent à la reprise de la *Parisienne* au Théâtre Manzoni. Les journaux notèrent que la pièce était montée avec la collaboration de Becque et qu'il assistait à la représentation dans la loge n° 2 du premier rang à gauche (« dal palco n° 2 di prima fila, a sinistra »). Il alla féliciter sa principale interprète Mme Carloni-Talli et, à en croire un courriériste théâtral, il lui dit que sa Clotilde « n'avait pas encore eu une interprète si fine, si gaie, si séduisante et si honnête qu'elle » (3). Nous lisons dans une critique du *Corriere della*

(1) Presque en même temps qu'à Milan, un jour après, une autre compagnie, Paladini, joua *La Parisienne* à Turin, au Théâtre Balbo, avec Tina di Lorenzo dans le rôle de Clotilde. D'après un télégramme envoyé le 20 décembre au *Corriere della Sera*, la pièce n'eut pas le même succès qu'à Milan. A la fin du 1^{er} acte, le public donna des signes manifestes d'impatience, qui se changèrent bientôt en des rumeurs constantes.

(2) 1891, N° 122, p. 22.

(3) « *Corriere Teatrato* », *Corriere della Sera*, 9-10 décembre 1891.

TEATRO STRANIERO

Fascicolo 65.

I CORVI

COMEDIA IN QUATTRO ATTI

di

ENRICO BECQUE

Unica traduzione autorizzata.



Milano — PRATELLI TREVES, EDITORI — Milano 2
ROMA. Via del Corso, 80.
* NAPOLI: Piazza S. S. Sebastiano, 2.
BOLOGNA: Libreria Treves, di P. V. e G. Scudari.
TRIESTE: presso G. Schmitt.
PARIGI, presso Bayras et Charlier, 22, rue de la Banque.
LIPSIA, BERLINO, VIENNA: F. A. Brockhaus.

Prezzo: Una Lira

TEATRO STRANIERO

Fascicolo 63

La spola — Le donne oneste

COMEDIE IN UN ATTO

di

ENRICO BECQUE

Unica traduzione autorizzata



Milano — PRATELLI TREVES, EDITORI — Milano
ROMA. Via del Corso, 80.
* NAPOLI: Piazza S. S. Sebastiano, 2.
BOLOGNA: Libreria Treves, di P. V. e G. Scudari.
TRIESTE: presso G. Schmitt.
PARIGI, presso Bayras et Charlier, 22, rue de la Banque.
LIPSIA, BERLINO, VIENNA: F. A. Brockhaus.

Prezzo: Una Lira

TEATRO STRANIERO

Fascicolo 62

LA PARIGINA

COMEDIA IN TRE ATTI

di

ENRICO BECQUE

Unica traduzione autorizzata



Milano — PRATELLI TREVES, EDITORI — Milano
ROMA. Via del Corso, 80.
* NAPOLI: Piazza S. S. Sebastiano, 2.
BOLOGNA: Libreria Treves, di P. V. e G. Scudari.
TRIESTE: presso G. Schmitt.
PARIGI, presso Bayras et Charlier, 22, rue de la Banque.
LIPSIA, BERLINO, VIENNA: F. A. Brockhaus.

Prezzo: Una Lira

Sera : « La profonde et très spirituelle comédie d'Henry Becque fut toute goûtée et tout applaudie » (1). Ailleurs, on loue l'incomparable finesse de l'interprète.

Mais cette fois-ci toute l'attention du public milanais fut dirigée vers les *Corbeaux*. *Il Secolo* du 9-10 décembre annonçait une soirée mouvementée. On savait que l'auteur était venu exprès pour cette représentation. *La Parisienne* ouvrait maintenant la voie aux *Corbeaux*. Toutes les places du Théâtre Manzoni étaient vendues d'avance. Le public, le plus distingué, celui des grandes soirées, attendait impatiemment, même nerveusement le lever du rideau. Le balcon, le parterre, la galerie, tout est animé. Les jeunes et les artistes sont venus en grand nombre, avides de l'art nouveau. Dix ans après la bataille des *Corbeaux* à Paris, une autre est livrée à Milan. « Soirée orageuse hier au Manzoni », écrit la chronique de l'époque. Voilà qui rappelle bien ce que disait la presse parisienne en 1882. Des protestations très vives se mêlèrent aux applaudissements. Toutefois, après le deuxième acte, les adversaires furent désarmés. On prolongea les applaudissements jusqu'à l'apparition de Becque sur la scène. On le couvrit alors de bravos (2). Il a été acclamé ainsi à plusieurs reprises. La critique théâtrale de Milan ne se montra pas originale au sujet des *Corbeaux*. Elle reprit les reproches que les lundistes parisiens de l'école adverse avaient faits à la pièce. *Il Secolo* critiquait l'auteur de n'avoir pas laissé un seul ami auprès des victimes, et d'avoir donné dans l'excès du pessimisme. Le critique du *Corriere della Sera*,

(1) 9-10 décembre 1891, N° 338.

(2) *Corriere della Sera*, 10-11 décembre 1891.

g. p. est revenu par deux fois sur l'analyse des *Corbeaux*. Le « rayon de soleil » que les chroniqueurs parisiens réclamaient en 1882, et la comparaison de la douleur des Vignerons avec leurs robes de deuil, on les retrouve aussi sous les plumes italiennes (1). Mais, après ces réserves, les éloges ne sont pas ménagés; on loue le naturel du dialogue, le style psychologique, la valeur artistique, etc.

La première des *Corbeaux* à Milan se termina très tard après minuit. La critique fut unanime à blâmer la lenteur avec laquelle les artistes italiens avaient joué la pièce. On suggéra aussi à l'auteur quelques coupures, afin de changer la bataille en victoire. A la surprise de tout le monde, Becque se prêta à ces suggestions. Il savait le public milanais très porté au vaudeville, à la comédie légère, au divertissement. Plus sage en Italie que dans son pays, il se soumit à la tyrannie du spectateur superficiel. Le 10 décembre, il s'enferma dans l'Albergo dell'Ancora, un hôtel en face du Dôme, pour y mutiler sa pièce. Un des journaux locaux, très au courant du séjour de Becque en Italie, en avertit le public : « M. Becque, qui est encore à Milan, a travaillé hier activement pour réduire beaucoup de scènes de sa comédie *Les Corbeaux* ». La deuxième représentation fut un plein succès. La critique est d'accord pour louer les artistes, qui furent rappelés très souvent après le rideau. Tous les actes furent applaudis avec insistance. Becque fut obligé de se montrer plusieurs fois sur la scène. « Au dernier acte on lui

(1) « Quanto si desidera un raggio di luce in quell'ambiente si cupo ! » — « Il loro dolore è monotono quanto le loro vesti di lutto ». Etc.

fit une imposante ovation » (1). A la quatrième représentation, le public salua *Les Corbeaux* et son auteur encore plus frénétiquement. « Hier soir, écrivait le *Corriere della Sera* du 14-15 décembre, à la quatrième représentation, le théâtre était *affollatissimo*. Les loges et les fauteuils étaient bondés. L'auteur acclamé devait venir devant le public *repetutamente*. » On voulait encore du Becque et on réclamait qu'on ajoutât au spectacle la gracieuse *Navette*, « la graziosissima *Spola* », qui avait déjà été jouée au Manzoni depuis le 3 décembre avec d'autres pièces.

On clôtura ces solennités par un banquet de gala organisé en l'honneur de Becque. L'élite intellectuelle de Milan se réunit pour fêter l'écrivain français. Les auteurs dramatiques (M. Praga, Lopez, A. Sarfati) les peintres (Gola, Rietti), d'autres célébrités milanaïses (Léon Fortis, Angelo Viterbi, Luigi Gualdo, Giovanni Silvestro, Ugo Finzi) et le correspondant des journaux allemands, traducteur des œuvres italiennes, Otto Eisenschitz, entouraient Becque au restaurant Guffanti le dimanche 13 décembre. « Le dîner fut somptueux, gai, cordial même, pour l'hôte fêté », dit un écho théâtral du *Secolo*. Au champagne, M. Leone Fortis, doyen des auteurs, critiques et journalistes présents, prononça en français un toast à l'éternelle jeunesse de l'art et salua Becque en des termes flatteurs. A mesure que les discours se prolongeaient, la soirée devenait une manifestation de fraternité franco-italienne. M. Abele Savini, au nom de la presse, remercia Becque de l'honneur qu'il avait fait aux Milanais de venir parmi eux,

(1) *Corriere della Sera*, 11-12 décembre 1891.

et il but à la santé de la *Parisienne*. « Benvenuto, dit-il, devrait ciseler cette œuvre ». Après avoir prononcé l'éloge de la gentille interprète de Becque, de l'élégante et distinguée Mme Ida Carloni-Talli, M. Savini termina par un appel aux deux nations sœurs de rester côte à côte et de travailler ensemble pour l'art et le progrès : « Que la fraternelle cordialité qui nous a réunis ici allie bien vite les deux nations qui, la main dans la main, comme deux sœurs, marcheront à la conquête de l'avenir ». Sincèrement ému par tant d'amitié, Becque leva son verre à la beauté et à l'intelligence de sa gracieuse interprète et de ses camarades, il loua la langue italienne pour sa richesse, pour sa variété et pour ses qualités artistiques. L'esprit mordant et la bonne humeur n'abandonnèrent pas Becque même à ce moment-là. Grisé par l'affection qui l'entourait, il se permit une allusion à un mot d'esprit italien dirigé contre les auteurs et les artistes parisiens qui envahirent le monde. « Je dirai à Paris, dit-il, comment en Italie sont reçus les *pellegrini* de l'art ». La sincérité de Becque provoqua de l'enthousiasme et de la joie. Le « délicat et génial poète vénitien » M. Sarfati répondit par des paroles vibrantes en reprenant l'idée de la fraternité entre l'Italie et la France, en rappelant les vers que Victor Hugo adressa à Garibaldi. On n'oublia pas non plus les *Polichinelles* ! Le critique dramatique M. Zorzi but à leur succès, et Becque promit à M. Attilio Sarfatti de les lui envoyer pour qu'il les traduisit en italien (1). On parla jusqu'à quatre heures du matin.

(1) « Ha promesso ad Attilio Sarfatti, per la traduzione in italiano, la sua nuova commedia satirica : *Pulcinella* ». (*Il Secolo*, 14-15 décembre 1891).

Dans l'après-midi qui suivit, Becque repartit pour Paris.

Le souvenir de cet événement demeura longtemps dans la capitale de la Lombardie (1). C'était un éloge pour un artiste qu'on dit de lui : « Il a joué dans *La Parisienne* ou dans *Les Corbeaux* ». Teissier devient pour les Milanais un type dans le genre d'Harpagon ou d'Alceste, « une figure humaine que personne ne peut plus oublier ».

On ne s'en tint pas à ces représentations. A Venise, on joua la *Navette* à peu près à la même époque. Après le départ de Becque, on monta au Manzoni les *Honnêtes Femmes*. La critique accueillit la pièce avec éloges, tout en reprochant aux artistes de l'avoir mal jouée. Le festival, donc, continuait.

Il est compréhensible que Becque se soit épris de Milan. Depuis, on l'y a vu plusieurs fois. En peu de jours, il s'y était fait beaucoup d'amis, et avait fréquenté bien des maisons aristocratiques; il y avait conquis un droit de citoyen intellectuel, comme le disait un de ses biographes italiens. Au mois de septembre 1892, un des rédacteurs du *Secolo* a rencontré « ce parisien des pieds à la tête » au Congrès littéraire et artistique international (2). Les journaux milanais annoncèrent l'arrivée « du génial dramaturge, de l'auteur de la *Parisienne* et des *Corbeaux* ». La France était représentée à ce Congrès international officiellement par deux ministres, celui de l'Instruction Publique et celui de la Justice. Fernando Martini, ministre italien, représentait le Gouver-

(1) Antonin Bunand, que Becque honorait de son amitié, s'est rappelé dans le *Voltaire* du 19 mai 1899, ces représentations à Milan. Il a été témoin de ces « chaudes manifestations ».

(2) *Il Secolo*, 14-15 mai 1899. (« Enrico Becque »).

nement de Rome. De nombreuses associations parisiennes, allemandes, suisses, argentiniennes, espagnoles et américaines prirent part à cette réunion. Henry Becque et le général Tuzz, un des garibaldiens, étaient cependant les figures les plus imposantes et les plus remarquées. Les journaux étalaient leurs portraits. *Il Secolo* du 22-23 septembre ajoutait à la gravure l'expression de sa fière joie de compter Becque parmi les adorateurs de l'Italie : « Becque est un grand ami de l'Italie et à tout instant il exprime sa sympathie et son affection pour *ses chers Italiens* ». Ce n'est pas par intérêt que l'écrivain s'était attaché à l'Italie, comme un de ses amis italiens a attesté dans une chronique du *Corriere della Serra* (1). « Becque est arrivé, raconte-t-il, avec un habit noir, une chemise et dix lires dans la poche. Il espérait que la *Parisienne* lui ferait gagner beaucoup d'argent. Il n'en gagna point beaucoup, dépensa tout et rentra à Paris léger comme il était parti, mais content de lui, de son traducteur, des artistes italiens, du bon public milanais et du risotto qu'il appelait *riz au laudanum* et mangeait *ambrosianamente* deux fois par jour ». On raconte même que malade il a été amené par un impresario en Italie, à Turin, pour y faire une conférence, qu'il y arriva après quinze longues heures de chemin de fer, qu'il fut acclamé et que, au moment où il se préparait à reprendre la route de Paris, on l'avisa que son homme avait emporté la recette (2). Rien ne fit

(1) 13-14 mai 1899.

(2) A. Bernheim, un ami dévoué de Becque, a raconté que celui-ci « allait faire des conférences en Italie, qu'on négligeait de le payer, et que, sans adresser la moindre réclamation, ayant dans sa poche de quoi acheter un croissant et un rond de chocolat, il faisait trente-six heures dans un wagon de troisième classe ». (Voir *Trente ans de Théâtre*, 3^e série, page 92).

défaillir son amour pour l'Italie. Il alla s'y reposer de l'âpre lutte pour la vie et pour la gloire. En 1893, faisant une conférence à Milan, Becque exprimait son plaisir de se trouver en Italie : « Quand je quitte la France pour venir en Italie, je ressemble à un mari qui a une femme difficile, malveillante et injuste, et qui va retrouver une amie sympathique et indulgente ». Et il ajoutait : « Chez moi, je suis toujours contesté; j'ai trouvé chez vous un plaisir qu'aucun de mes confrères n'aura connu, celui d'être surfait ». Il allait se reposer de ces chagrins privés sous le ciel italien (1). Il pensait sans cesse à l'Italie et cherchait une occasion propice pour s'y rendre (2). Au mois de décembre 1894, invité à faire une conférence à Marseille, il pense y aller et continuer ensuite par l'Italie. Obligé de rester à Paris, il n'abandonne pas son plan de voyage; en 1895, il y pense encore. « Je n'ai pas renoncé encore, écrit-il à M. Fabre, à voir la Côte d'Azur, à pousser jusqu'à Florence et Naples que je ne connais pas et à revenir par Rome et Milan qui m'ont laissé de si charmants souvenirs ». Il aurait même préféré mourir en Italie. « Je voudrais partir avec vous à Milan et ne plus rentrer à Paris », disait-il à un critique dramatique milanais qui se trouvait en France (3).

(1) Au mois de septembre 1894, dans une chambre de l'Hôtel National, à la place de la Scala, un ami Italien l'a trouvé bien mélancolique. (*II Secolo*, 14-15 mai 1899).

(2) *L'Echo de Paris* du 22 mars 1893 assurait que « M. Becque, comme prologue à la campagne électorale qu'il compte mener vivement à Paris par la plume et par la parole, a l'intention de s'entraîner tout d'abord en Italie, en y donnant une série de conférences sur la politique étrangère et notamment sur les agissements de la Triplice. »

(3) « J'ai senti, dit ce dernier, qu'il parlait sincèrement ». (« Nécrologie. Enrico Becque », *Corriere della Sera*, 13-14 mai 1899).

A l'occasion de la mort de Becque, le *Corriere della Sera* et *Il Secolo* ont publié des nécrologies émouvantes sur ce « ciseleur dramatique ». Ils ont pleuré un *citoyen de Milan*.

Les revues italiennes répandaient parmi leurs lecteurs le nom de Becque. Avec un style imagé, la *Nuova Rassegna* comparait son œuvre à une fleur qui croît dans un coin de jardin, inaperçue, mais portant en elle de la semence féconde pour donner vie après peu de temps à de nombreuses plantes nouvelles (1).

D'autre part, Becque est resté en Italie comme le modèle dont on se servait pour estimer la valeur des pièces. Lorsque, à Rome, au Théâtre Dramatique National, en 1899, Mme Italia Vitaliani joua l'*Avenir* de Georges Ancey, Lucio d'Ambra écrivait à la *Revue d'Art Dramatique* une correspondance dans laquelle il cite les *Corbeaux* et la *Parisienne* comme pièces-types (2). Pour caractériser une pièce de Guiseppe Giacosa, M. B. Croce se rappelle les *Corbeaux* et la compare à ceux-ci (3). Ailleurs, pour montrer la différence entre la valeur d'un document statistique et d'une œuvre d'art, il prend encore le chef-d'œuvre de Becque comme mesure (4).

(1) *Nuova Rassegna*, 1894, p. 622.

(2) « Courrier d'Italie », *Revue d'Art Dramatique*, 1899, p. 316.

(3) En parlant de *I Tristi Amori* et de leur auteur, il écrit : « Se in lui fosse prevalso il sentimento artistico, avrebbe fatto un drama di tristezza, d'ironia, di dispregio, di piéta, o di altra intonazione determinata : si ripensi a qualcuna dei drammi di Henri Becque » (*La Letteratura della Nuova Italia*, Bari, éd. Gius. Laterza et figli, 1921, vol. II, p. 223).

(4) En 1906, en parlant de « Vittorio Bersezio et il Teatro piemontese », il écrivait : « ... ché, se fosse altrimenti, la *Pagina dell'archivio segreto* avrebbe maggiore importanza nella letteratura francese, che non, poniamo, i *Corvi* di Enrico Becque (*Ibid.*, vol. I, p. 139).

En Suisse, c'est surtout en 1899 que la presse s'est occupée de Becque et de son œuvre. Sa mort a été l'objet de chroniques élogieuses, pleines de sympathie et d'émotion. *La Tribune de Genève*, en louant la « haute conscience artistique » de l'auteur, décrivait Paris au printemps et les obsèques de l'auteur des *Corbeaux* : « En ce renouveau, un groupe suivait hier les larges avenues bordées d'arbres verts, où les marronniers en fleurs semblaient s'être couverts de cierges blancs comme pour accompagner, eux aussi, à sa dernière demeure Henri Becque, un des plus grands auteurs dramatiques de notre époque. » *Le Genevois* souligne le service que le théâtre de Becque rend à la justice sociale. Gaspard Valette, rédacteur en chef de *La Suisse*, attire l'attention sur la valeur méconnue des *Querelles Littéraires* (« d'entre les polémiques littéraires de ce temps les plus fougueuses, les plus vivantes, les plus amusantes aussi »); il reproche à l'Académie Française de n'avoir pas élu Becque pour consacrer sa gloire; il prend enfin la défense de « l'écrivain novateur » et s'empporte contre Francisque Sarcey, jusqu'à le traiter de « critique encroûté ». *La Semaine Littéraire*, par deux articles de MM. Lazarille et Samuel Cornut, s'associa à ces éloges, en choisissant, entre Becque et Sarcey, le dramaturge, « L'avenir se chargera de rétablir les distances », disait M. Lazarille en constatant que la presse était plus sympathique pour le critique, mort seulement deux jours après Becque.

A Lausanne, les journaux signalent « la perte pour la littérature française » (*Gazette de Lausanne et Journal Suisse*) et affirment leur admiration. Mais *La Revue*, organe du parti démocratique et fédéraliste vaudois, tout en s'inclinant devant

« l'auteur dramatique le plus puissant » de l'époque, lui reproche de n'avoir rien produit depuis *La Parisienne*, « plus rien... que des boutades, boutades littéraires, où se manifestaient autant de découragement que de rancœur ».

Si le milieu universitaire n'a manifesté qu'un intérêt médiocre pour Henry Becque, si, à la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne, il n'y a eu aucun ouvrage de Becque jusqu'en 1924; si la Bibliothèque à Genève n'acheta son *Théâtre Complet* en deux volumes qu'en 1917, — la Comédie de Genève s'est évertuée à présenter ses pièces au public suisse. Le 17 janvier 1917, elle joue *Les Honnêtes Femmes*. Avec la *Sonate à Kreutzer*, elle a une dizaine de représentations. La critique arrête son attention sur la pièce. Le chroniqueur du *Journal de Genève* écrit : « Quel agréable contraste, ensuite [après la *Sonate à Kreutzer*], d'écouter les répliques nettes, exactes d'Henry Becque dans *Les Honnêtes Femmes* ! » Bien que Becque eût tant de fois prétendu que le théâtre n'est pas un enseignement, ce chroniqueur conclut : « Ce petit ouvrage sans ambition offre un enseignement précieux », et il demande au directeur de la Comédie de monter *Les Corbeaux* et *La Parisienne* (1).

Trois années après, le 27 janvier 1920, le même théâtre donna *Les Corbeaux*, tandis que M. A. Numès était la vedette de la distribution. De grosses affiches et des annonces très en vue dans les journaux convièrent le public, qui répondit avec empressement et enthousiasme. Il y eut huit représentations consécutives. Le dimanche 1^{er} février, on

(1) C'est Mme Duriez qui joue Mme Chevalier. Les critiques la trouvent « tout à fait remarquable de simplicité et de naturel ».

donna la pièce en matinée et en soirée. La critique fut transportée par la beauté émouvante du drame.

Comme si l'année 1920, où l'Université de Zurich devait aussi s'occuper d'Henry Becque à l'occasion de la soutenance de la thèse de doctorat consacrée à l'auteur par M. Ambroise Got, comme si cette année était destinée à un véritable festival de Becque en Suisse, la Comédie de Genève ne tarda pas à monter aussi *La Parisienne*. La « brillante première » eut lieu le 16 mars 1920. Mme G. Robinne, de la Comédie-Française, était venue tenir le rôle de Clotilde Du Mesnil. Elle est « fort bien entourée par MM. Monlac, Hébert et Vibert ». La Comédie ne devait donner que trois représentations de la pièce, mais on remit *L'Ame en folie* de M. de Curel pour pouvoir jouer *La Parisienne* le samedi 20 mars en soirée et le dimanche 21 en matinée. La critique se montra satisfaite et de la pièce et de l'interprétation. *La Parisienne* sembla jouée avec beaucoup d'entrain (1).

L'Allemagne a également connu et traduit Henry Becque (2). La traduction de la *Parisienne* fut

(1) R.-L. P. écrit dans le *Journal de Genève* : « Mme Robinne et les interprètes qui l'entourent trahissent Becque en jouant son prétendu chef-d'œuvre avec gaité. Je ne puis m'empêcher de leur en savoir gré : le cynisme de Becque en est atténué... M. Hébert a su faire d'une ganache sinistre un personnage amusant : c'est tant pis pour Becque ».

(2) En Allemagne, on trouve un homonyme de Becque bien que l'orthographe de son nom ne soit pas tout à fait identique; c'est Heinrich Beck, acteur et auteur dramatique, qui, avec Iffland, était une grande célébrité au commencement du dix-neuvième siècle. Il était membre du Théâtre de Mannheim et, à un certain moment, vers 1806, du Théâtre Impérial de Vienne. Ses pièces : *Le Caméléon* et *Délivrance pour Délivrance* ont été traduites en plusieurs langues, notamment en italien et hollandais. Les artistes du Théâtre de Varsovie l'avaient joué en 1805; la traduction a été faite d'après un texte français.

publiée à l'occasion de la reprise à la Comédie-Française. Elle eut deux éditions, qui sont complètement épuisées. Jouée en Allemagne par Réjane et M. Antoine, qu'elle fût ou non traduite, la pièce divisait toujours le public en deux camps et engageait les auteurs allemands à chercher l'expression fidèle de la vérité (1). Le Dr Max Banner rapporte que le Théâtre de Francfort monta la pièce en 1897 sans en avoir été récompensé par le public. Le monde féminin de cette ville « se montra envers la pièce manifestement pas encore à la hauteur » (2). Le 6 janvier 1901, la représentation de la *Parisienne* trouva à Vienne un bon accueil aussi bien du public que de la critique. Dans ses études sur le théâtre, Max Burckhard analysa la pièce comme l'eût fait un Français. Il loua la délicatesse de la touche (3), souligna le ton littéraire et artistique de l'œuvre qui, disait-il, quoique d'un autre genre, voisinait bien avec *Der Tor und der Tod*, le poème dramatique de Hugo von Hofmansthal. Le critique viennois apprécie la saveur du caractère de Clotilde et de Lafont (4) et il aperçoit le côté social de la pièce.

(Beck Henryk, *Gawel na księżycu*, komedya w 3 aktach, z francuskiego języka na polski język przelożona przez Alojzego Zotkowskiego... — Henri Beck, *Gawel dans la lune*, comédie en trois actes, traduite du français en polonais par Alojz Zotkowski... Varsovie, 1805, in-8, p. 100).

(1) Paul Fritsch, *Influence du théâtre français sur le théâtre allemand*, p. 154.

(2) Dr Max Banner. *Das französische Theater der Gegenwart*, Leipzig, 1898, Rengersche Buchhandlung.

(3) « Keine Zote, kein unpassendes Wort berührt da unser Ohr, wir möchten fast sagen ».

(4) « Sie haben alle die Naivetät der Tugend. Clotilde und ihr Liebhaber. Ist er nicht köstlich naiv, dieser Lafont, der findet Madame Beaulieu sein kein passender Umgang für seine Geliebte — da Madame Geliebten hat... Und ist sie nicht reizend, diese Clotilde, die wirklich so freundschaftlich für ihren Mann sich bemüht, die dem Liebhaber vorwirft er könne ibren Mann nicht leiden... »

La traduction allemande des *Corbeaux* n'a pas été publiée, à notre connaissance. Ils ont été joués cependant par la Freie Bühne, fondée à Berlin par M. Brahm à l'instar du Théâtre-Libre de Paris. « Devant un petit cercle, mais devant des auditeurs sérieusement intéressés », on joua les *Raben* de Becque deux ans après la fondation de ce théâtre (1). Le Burgtheater de Vienne les avait reçus pour les monter, mais il n'en fit rien (2). En 1903, les *Corbeaux* ont été repris en Allemagne (3).

L'école de Becque a provoqué à Berlin tout un mouvement théâtral. Le naturalisme avait déjà battu les sentiers par lesquels le drame allemand allait passer. C'est Henri Gartelmann qui se fit le théoricien du nouveau système. En 1892, s'attaquant à l'art aristotélicien, il jetait la base d'une nouvelle esthétique (4). « La langue du drame doit imiter celle de la réalité et caractériser les personnages. C'est pourquoi, en général, elle ne peut être que la prose. Donner à une pièce des vers et des rimes, c'est parer un aigle avec des plumes de paon ». Voilà une conception lucide, becquienne. « L'art dramatique, disait ce J. Julien allemand, c'est imiter la vie ». Ce fut Hermann Bahr qui, plus particulièrement, subit l'influence de Becque. D'autres pièces françaises l'avaient impressionné, mais *La Parisienne*, avec sa descendance, restait gravée dans sa mémoire à

(1) *Bühne und Welt*, Berlin, 1899, p. 634. — M. André Antoine note dans « *Mes Souvenirs* » sur *Le Théâtre-Libre* (page 173) : « 24 mars 1890. Le Théâtre-Libre de Berlin vient de donner les *Corbeaux* d'Henry Becque ».

(2) Rudolf Lothar, *Kritische Studien*, p. 36.

(3) Paul Fritsch, *L'influence du théâtre français sur le théâtre allemand*.

(4) Henri Gartelmann, *Dramatik, Kritik des aristotelischen Systems und Begründung eines neuen*, Berlin, 1892, S. Fischer.

jamais; en parlant des *Amants* de Capus, il l'avouait ouvertement (1). Du reste sa comédie *Wienerinnen* (les *Viennoises*) ne rappelle pas la *Parisienne* uniquement par son titre. Une étude spéciale sur le théâtre de Becque dans les pays germaniques en révélerait sans doute plus d'une trace encore (2).

Nos recherches en vue de découvrir les traductions anglaises publiées en Angleterre n'ont donné aucun résultat. *The english Catalogue of books*, dans ses neuf volumes, de 1881 à 1915, n'en men-

(1) « Ich bekenne, dass seit der *Parisienne* von Henri Becque und der *Amoureuse* von Porto-Riche auf mich nichts mit einer so süssen und bethörenden Gewalt gewirkt hat als dieses heiter verzagende Stück, das eigentlich nur aus fünf einfachen Dialogen besteht ». (*Wiener Theater*, 1897-1898, p. 359).

(2) Il est curieux de voir que Julius Hart, dans sa *Geschichte der Weltliteratur und des Theaters aller Zeiten und Völker* (1896) ne parle pas de Becque. — Le *Journal des Débats* du 15 avril 1925 annonça pour le mois de mai une représentation de la *Parisienne* à Vienne avec Mme Simone dans Clotilde. Son correspondant, M. Marcel Dunan écrivit ensuite dans le numéro du 14 juin :

La ville de théâtre qu'était et que demeure Vienne malgré des temps désastreux a tenu à accueillir avec sa courtoise hospitalité une nouvelle manifestation française après toutes celles de cette saison, le clou, si l'on ose dire, une tournée de Mme Simone.

Au répertoire de ces quinze soirées, Bernstein avec *La Rafale*, *Le Secret*, *Le Voleur*; Porto-Riche avec *Le Passé*; Bataille avec *La Vierge folle*; Savoir avec *La Couturière de Lunéville*; Pirandello avec *Vêtir ceux qui sont nus*, et, pour finir, *La Parisienne* de Becque, dans une interprétation éblouissante de verve ironique, de piquante vivacité et de réalisme comique hérité tout droit de Molière.

La critique autrichienne, non sans trouver que certaines des pièces choisies « dataient » un peu, a récompensé des plus flatteurs éloges cet effort d'une importance exceptionnelle (les tournées françaises d'avant guerre, Réjane, Guitry, donnaient au plus trois ou quatre soirées; Marie-Thérèse Piérat n'en accorda que deux). Le public, il est vrai, s'il ne ménaga pas ses applaudissements à Mme Simone (sinon à tous ses interprètes, car le danger de ces tournées est la valeur inégale des acteurs), avait été dérouter par le choix du théâtre. Le *Stadtheater*, immense vaisseau bâti pour l'opérette ou l'opéra populaire, dans un quartier perdu, était trop vaste pour les possibilités financières de la bourgeoisie viennoise, qui apprécia tant notre langue, mais a subi trop d'avatars pour trouver facilement, quinze jours durant, les quelque 250.000 couronnes (70 fr.) que coûtait un fauteuil. De là, à côté du succès artistique, quelque déception matérielle.

tionne aucune. Le catalogue du British Museum ne contient pas le nom de Becque. M. Sacha Guity, qui est un habitué de Londres, écrivait en 1921 : « Henry Becque, Georges de Porto-Riche et François de Curel sont inconnus à Londres » (1).

Le milieu universitaire et les critiques anglais, cependant, ont apprécié l'œuvre de Becque à sa juste valeur. Le Dr Carlyle, de l'Université d'Oxford, dans un entretien accordé à un de nos correspondants (2), regrettait que les directeurs de théâtre en Angleterre obéissent par trop au goût superficiel du public et ne montassent pas les pièces sérieuses de Becque. Les revues anglaises commençaient depuis 1911 à porter un intérêt plus vif à l'œuvre et même à la vie du dramaturge français (3). En 1921, dans l'*Observer*, un publiciste anglais, M. John Ervine, s'attaqua violemment aux dramaturges français de l'époque moderne. Pour les juger, il prenait comme modèle le théâtre de Becque. Il leur reprochait « de n'avoir pas chaussé les souliers de Henry Becque » (4). A ses yeux, les *Corbeaux* sont un chef-d'œuvre incomparable.

Des troupes françaises ont fait acclamer les pièces de Becque dans des villes espagnoles et

(1) *Le Temps*, 25 juillet 1921. — En 1891, cependant, la presse de Londres s'occupait de Becque. « Une revue anglaise, écrit M. Antoine dans « *Mes Souvenirs* » sur le *Théâtre-Libre*, consacre un article de reportage au Pousset du faubourg Montmartre... Le journaliste étranger fait défiler dans la célèbre brasserie Gandillot et Becque, Mendès... » (Page 218).

(2) Notre compatriote M. Dragan Militchévitch, qui se trouvait alors à Oxford, a bien voulu faire pour nous une enquête approfondie sur Becque en Angleterre.

(3) Voir la *Bibliographie* à la fin de ce volume.

(4) Adolphe Brisson, « Chronique Théâtrale », *Le Temps*, 25 juillet 1921.

portugaises. A Lisbonne, *La Parisienne*, interprétée, en 1924, par Mme Robinne, de la Comédie-Française, par exemple, trouva un accueil chaleureux. Jouée devant un public dont la compréhension « est aussi fine qu'à la Comédie-Française », la pièce avait porté dans ses moindres détails (1).

Lès pays slaves ont connu et aimé Becque. Ils se sont empressés de traduire ses chefs-d'œuvre, sinon de les jouer.

En Russie, la traduction des *Corbeaux* parut en 1882, très peu de temps après leur apparition à Paris (2). Une revue uniquement consacrée aux traductions *Evropejskaja Biblioteka* (*La Bibliothèque Européenne*), dans son tome XLVII, à côté de deux contes allemands, d'une nouvelle d'Alphonse Daudet et de deux autres ouvrages, publia la traduction due à N.-N. Semiganovskij. Presque en même temps, deux autres hommes de lettres russes adaptèrent, « russisèrent » la pièce, et leur adaptation parut au début de 1883. Un des deux adaptateurs, T.-I. Boulgakov, ne tarda pas à donner une nouvelle traduction, plus fidèle à l'original. Il se sépara de son associé Michel Fedorovitch, qui dans la première version n'avait traduit et adapté que le troisième acte, et traduisit la pièce tout entière. Ce travail parut d'abord dans *Les Belles-Lettres* au mois d'octobre 1883, d'où il a été tiré à part. Une préface du traducteur initie le lecteur à l'œuvre de Becque et signale la bataille qui se livra autour des *Corbeaux* à la Comédie-Française et dans la presse. Nous ne savons pas la date exacte

(1) A. E., « M. Alexandre nous parle de son voyage en Espagne et au Portugal », *Comœdia*, 12 avril 1924.

(2) Nous devons ces renseignements à M. N. Rachine, professeur de lettres à Moscou, et encore davantage à MM. Paul Boyer et Antoine Martel.

de la traduction de la *Parisienne*, mais les catalogues russes la signalent clairement. Des articles sont consacrés et à Moscou et à Petrograd aux autres pièces de Becque, ainsi qu'à ses *Souvenirs*, dont le critique Z. Venguerov entretint longtemps les lecteurs du *Courrier de l'Europe* (*Vestnik Evropi*) en 1896. La mort de l'auteur fut déplorée en Russie très sincèrement. On se mit à analyser le théâtre du « grand homme français » (*Courrier de l'Europe*, 1899, VI, pp. 834-838). La célèbre *Revue historique* (*Istoritcheski Vestnik*) consacra notamment au « premier dramaturge contemporain » une page pleine d'éloges. Son nom, y disait-on, est parmi les plus grands dans l'histoire du théâtre français du XIX^e siècle et deux de ses pièces — les *Corbeaux* et la *Parisienne* — « resteront à jamais pour orner le répertoire théâtral » (1).

En Pologne, le comte Stanislas Rzewuski se fit le véritable glorificateur de Becque. C'est lui qui présenta l'auteur français au public polonais pour la première fois. « Je ne connais point de dramaturge dont la carrière littéraire soit curieuse et instructive autant que celle de M. Becque », écrivait-il dans la *Revue Hebdomadaire* dirigée à Varsovie par M. Wislicki. Dans une « fièvre d'enthousiasme », il met Henry Becque après Racine et Molière. Pour lui, « Célimène, Monique et Marguerite Gautier exceptées », « toutes les autres héroïnes des dramaturges français paraissent pâles

(1) Becque a-t-il cherché à s'acquitter de l'empressement qu'on mettait en Russie pour traduire ses pièces, en fréquentant, avec Rodin, le cercle des « Cosaques » à Paris ? On y célébrait surtout un culte pour l'œuvre de Gogol. Mme Marcelle Adam en a entretenu les lecteurs du *Figaro* en 1908, dans un article où elle communiqua le récit que lui avait fait le grand sculpteur de ses relations avec le dramaturge. (Voir la *Bibliographie*).

en face du type impérissable de la Parisienne de Becque ». Pour souligner la puissance et la beauté des *Corbeaux*, il évoque Eschyle, Shakespeare, l'auteur du *Misanthrope* et le *Faust* de Goethe. Le critique polonais fait un appel pressant, éloquent, amical aux directeurs des théâtres polonais pour monter les pièces de Becque. Tandis que le moindre vaudeville français, se plaint-il en 1887, est traduit en toutes langues, « pas une des admirables comédies satiriques de l'auteur des *Corbeaux* n'a été représentée sur les théâtres de l'Europe septentrionale » (1).

Les directeurs des théâtres polonais avaient-ils eu déjà avant cet appel l'idée de monter les pièces de notre auteur ? Cette campagne du comte Rzewuski a-t-elle porté des fruits ? Toujours est-il que, quatre mois après la reprise de *La Parisienne* à la Comédie-Française, exactement le 7 mars 1891, les « Rozmaitosci » (Variétés), le théâtre principal en Pologne, donnèrent *La Parisienne*, dans la traduction de Mme Hélène S... L'année suivante,

(1) Le comte Rzewuski cherchait à initier aussi les hommes de théâtre russes à l'histoire du mouvement dramatique en France et à leur imposer les œuvres de Becque. « Les théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg ont la chance d'avoir pour directeur un des connaisseurs les plus fins de la littérature française S. E. M. Wsewolojsky, un de ces rares grands seigneurs lettrés et artistes qui continuent les hautes traditions intellectuelles d'une aristocratie abolie. Je suis sûr que M. Wsewolojsky, dont le goût artistique, la largeur de vues et l'éclectisme raffiné sont bien connus en Russie, montera tôt ou tard une des œuvres principales du poète de la *Parisienne*, et une fois que le public russe aura goûté à ces œuvres, je vous certifie que M. Becque deviendra célèbre du jour au lendemain dans la patrie d'Ostrowski où l'implacable réalisme des dramaturges nationaux a donné l'habitude de bien d'autres audaces... Je me figure l'effet que produiraient les *Corbeaux* interprétés par l'admirable troupe du Théâtre Alexandre — la Comédie-Française de là-bas... » (*Etudes Littéraires*, pp. 14 et 15).

le 15 janvier 1892, la pièce fut reprise. Elle a été jouée seize fois, ce qui était à l'époque le nombre de représentations normal. En automne de 1922, le Théâtre Maly de Varsovie joua la pièce dans la traduction de M. L.-S. Schiller. Le Théâtre Polonais en donna, au mois de janvier 1925, six représentations. Le sort des *Corbeaux* en Pologne fut autre. MM. Lesmian et K. Wroczynski, directeurs de l'« Artystyczny » (Artistique) les firent connaître au public varsovien le 8 juillet 1911, dans la traduction de M. K. Drzewiecki (1).

Un Polonais vivant à Vienne, Ludwik Szczepanski, a traduit et publié dans *Kraj* (*Le Pays*), une revue polonaise qui paraissait à St-Petersbourg en 1899, les vers : « Je n'ai rien qui me la rapelle » :

Nic po niej mi nie pozostało !
Ni portret jej, ni listów zwoje...

Le traducteur a donné un nom au sonnet : *L'Amour Moderne*. Presque vingt ans après, en 1917, la revue satirique *Sowizdrzal* (*Bouffon*, Varsovie) publia une nouvelle traduction de ce sonnet, due à M. W. Nawrocki. Cette traduction fut adoptée en 1924 par une anthologie qui contenait cent sonnets d'amour (2).

Ajoutons que les nécrologies consacrées à Becque en 1899 furent nombreuses, que M. Adolf Nowent-Nowaczynski écrivit à cette occasion une im-

(1) MM. J. Lorentowicz, directeur du Théâtre National de Varsovie, Edouard Woroniecki et S.-P. Koczorowski, bibliothécaire à la Bibliothèque Polonaise à Paris, ont bien voulu nous renseigner à ce sujet. — Sous la direction d'un admirateur de Becque, M. T. Pawlinowski, le Théâtre National de Cracovie a aussi joué *Les Corbeaux* et *La Parisienne*. Si les informations que nous avons sont exactes, les deux pièces connurent un grand succès aussi à Poznan. A Lwov, la critique aurait, nous dit-on, accueilli *La Parisienne* avec des éloges enthousiastes.

(2) *Sto sonetow milosnych*. (Varsovie, 1924).

portante chronique sur la vie et l'œuvre du dramaturge (1), que les journaux polonais ont suivi attentivement les représentations de ses pièces, et, enfin, que dans les dictionnaires biographiques et dans les encyclopédies de Pologne, Becque figure régulièrement et avec des caractéristiques aussi élogieuses qu'exactes (2).

En Tchécoslovaquie, où l'influence française s'exerçait en dépit de l'impérialisme germanique, (3) si exclusif et tyrannique, *Les Corbeaux* ont été traduits relativement assez tôt, en 1892. La traduction due à M. Jaromír Borecky, actuellement directeur de la Bibliothèque de l'Université de Prague, parut, sous le titre de *Krkavci*, dans la revue *Ceska Thalie* (VI^e année). A Smichov — un faubourg de Prague — le Svandovo Divadlo joua la pièce en 1898. La critique salua l'œuvre avec respect et admira sa grande valeur artistique et sociale.

En 1899, une autre revue tchécoslovaque, *Lumir*, laissa un de ses rédacteurs, M. Jaroslav Kemper, faire l'éloge funèbre du dramaturge français.

La Parisienne fut traduite en 1905 par M. Hanus Jelínek, véritable lien vivant entre la France et

(1) « Henryk Becque. Wspomnienie », *Przegląd Tygodniowy* (Revue Hebdomadaire), Supplément littéraire, 1899.

(2) Voir la *Bibliographie* à la fin de ce volume. — Dans sa *Bibliographie des Traductions polonaises de la Littérature française*, parue en polonais et en français à Poznań, en 1925 (la couverture est de 1926), Mme Bożenna Szulc-Golska n'a noté aucune traduction de Becque au XIX^e siècle. En effet, jusqu'à 1927 aucune traduction des pièces de notre auteur ne fut publiée en Pologne.

(3) D'après la *Geschichte des Prager-Theaters* d'Oskar Teuber (Prague, éd. A. Haase, 1888), au Deutsches Landestheater on joua de 1879 à 1885 Dumas, Delpit, Belot, Augier, Sandeau, Feuillet, Ohnet, Sardou, Pailleron, Meilhac-Halévy, Erckmann-Chatrian (*Les Rantzau*), mais on ne donna aucune pièce de Becque.

la Tchécoslovaquie. La traduction parut en 1906 à Prague dans la collection de la Bibliothèque Mondiale, dirigée par Jaroslav Kvapil. M. Jelinek, dans une préface très documentée, animée d'une affectueuse sympathie, donna un portrait de Becque, de sa vie, de son théâtre et de l'opinion que l'on avait de lui en France. Le Cercle des auteurs dramatiques tchèques avait entrepris, à Smíchov encore, dans le même théâtre, une série de représentations d'œuvres étrangères. On a essayé d'y acclimater *La Parisienne*, mais sans succès.

En pleine guerre mondiale, le Théâtre National Tchèque de Prague afficha le chef-d'œuvre de l'auteur français. La première eut lieu le 23 novembre 1914, et la comédie eut un grand succès (1). On reprit la pièce le 12 décembre 1914 et le 12 janvier 1915. Le public ordinaire ne s'enthousiasma pas pour elle, car l'atmosphère de guerre n'a pas favorisé ces deux représentations. Un peu plus tard, au Théâtre de Vinohrady (2), la créatrice du rôle de Clotilde, Mme Sedlackova Urbanova força l'admiration des spectateurs; *La Parisienne* y fut jouée douze fois (3).

(1) Nous devons les éléments de ces lignes à M. G. Schmoranz, l'éminent homme de théâtre tchécoslovaque.

(2) La ville de Vinohrady est voisine de Prague, elle fait même en somme un tout avec la capitale tchécoslovaque.

(3) M. Jelinek a consacré un article à Becque aussi dans son livre *S prvního balkonu* (*Au premier balcon*, Prague, 1924), où il a parlé surtout de la *Parisienne*. Il y cite la traduction du sonnet de Becque « Je n'ai rien qui me la rappelle » due à M. Victor Dyk :

Nic nemám od ní na památku
 Obraz ní vlasu pramen malý;
 Já nemám od ní ani ráčku;
 My oba dva se proklínali.
 Já hrubec citu unylého
 A ona krutá, málo stálá;
 Cloveka láska nestastného
 K milence, která zrazovala.

En Yougoslavie, où le répertoire français est comme chez lui, le théâtre de Becque fut connu assez tard. Le Théâtre National de Belgrade joua les *Corbeaux* en 1899. La traduction, qui n'a jamais été publiée, est due à M. Yovan M. Yovanovitch, un des meilleurs traducteurs yougoslaves des œuvres françaises et anglaises, devenu plus tard ministre plénipotentiaire et député. Le Théâtre National de Zagreb joua la *Parisienne* en 1901. La pièce y eut cinq représentations. A Belgrade, elle fut donnée pour la première fois en 1910, dans la traduction de M. Milan Grol, directeur du Théâtre National, plus tard député et ministre plénipotentiaire. Les *Corbeaux* ont été salués par les éloges de toute la critique. La préoccupation sociale, l'art profond et l'amour de Becque pour les écrasés trouvèrent un écho chaleureux dans l'âme droite des Yougoslaves (1). La *Parisienne* ne rencontra guère que de l'estime; la guerre n'avait pas encore bouleversé les mœurs patriarcales ni l'austérité morale et le public se tenait sur la réserve en face d'une comédie qui ne lançait pas un « J'accuse » contre l'adultère. Dans la meilleure revue yougoslave, la *Revue Littéraire Serbe*, l'auteur de la présente étude, âgé à ce moment-là de vingt-et-un ans, consacra une chronique théâtrale à la première de la *Parisienne* à Belgrade (2), qu'il croit de son devoir de démentir ici sur plus d'un point.

A kdysi jsme se opustili,
Po tolikere stési chvíli,
Tolika slzách, polibcích,
Jak zlomeni dva neprátelé,
Jez zást uz nepodpírá délo
A jíz zbran pouští z rukou mdlych.

(1) *Srpski Knjizevni Glasnik*, 1^{er} décembre 1902. Chronique théâtrale consacrée à la reprise des *Corbeaux* par M. Milan Grol. (P. 546).

(2) *Srpski Knjizevni Glasnik*, 16 mai 1910, p. 784.

A Zagreb, la pièce eut une critique encore plus dure. Dans *Vienac* (1901, n° 40, p. 800), un chroniqueur plaignit les artistes qui ont dû apprendre « tant de paroles vaines ». Il rappela *L'Épouse Ideale* de M. Marco Praga qui n'eut pas non plus de succès à Zagreb, bien qu'elle ait « de l'action et du mouvement ». « Notre public, dit-il, ne peut pas s'enthousiasmer pour de tels *idéals* ». Faut-il trouver l'explication de cet insuccès aussi dans l'interprétation, qui fut, paraît-il, tout à fait « sociétariale », car la distribution ne comportait que des vedettes, de grands artistes habitués aux pièces pathétiques. — A Lioubliana, où les classiques français sont très connus, on n'a ni traduit ni joué les pièces de Becque.

En Bulgarie, notre auteur est ignoré aussi bien du grand public que des gens cultivés. Cependant, quelques universitaires « francisants » se sont occupés de le faire connaître à leurs compatriotes. M. D. Chichmanov, à la demande de M. M. Arnaoudov, alors directeur du Théâtre National de Sofia, a traduit, il y a quelques années, *Les Corbeaux*, et son manuscrit attend, dans les archives, quelque becquiste bulgare pour la sortir au jour ou à la lumière de la rampe.

Les peuples nordiques ne sont pas restés étrangers à l'art dramatique de Becque. A Stockholm, si nos renseignements sont exacts, on a joué du Becque (1). Au Danemark, où il alla faire des conférences, l'auteur des *Querelles Littéraires* a été salué par des applaudissements très chaleureux (2). En 1893, un des plus grands journaux de

(1) Nous remercions ici M. Johan Agerholt, bibliothécaire à Oslo, qui a bien voulu nous écrire à ce sujet.

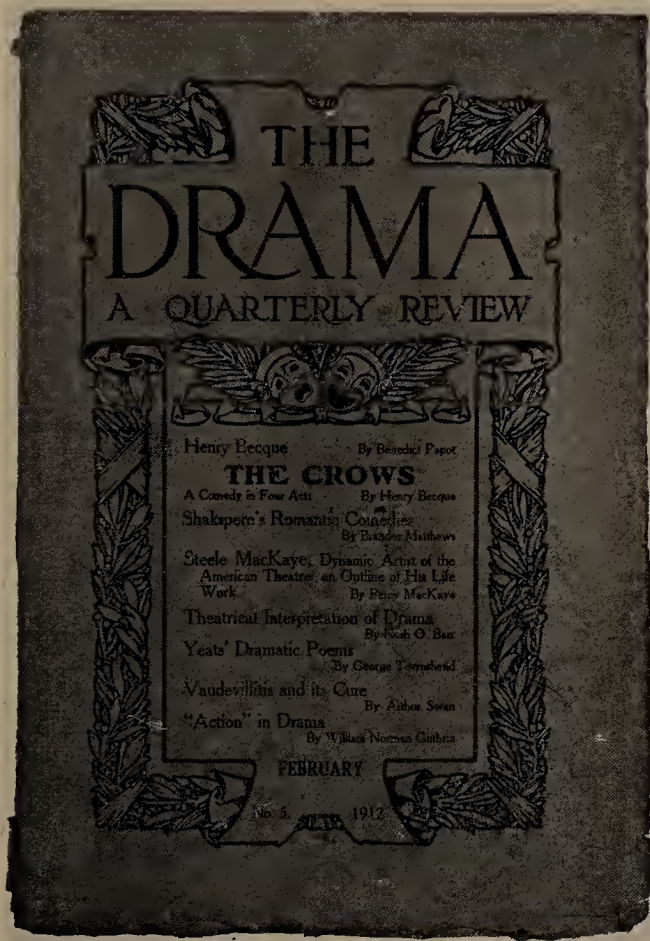
(2) *L'Événement*, 13 mai 1899. — On a trouvé dans les manuscrits posthumes de Becque une conférence sur Co-

Copenhague, la *Politiken*, publia la traduction danoise de la *Parisienne* (*Pariserinden*). Le *Salomonsens konversationsleksikon* mentionne que le Théâtre Libre de l'Association des Etudiants (« Studenter-samfundets fri teater ») à Copenhague a joué la même année les *Corbeaux* (*Ravnene*). Pietro Krohn fut le premier qui traduisit Becque en danois. Georg Brandes, à l'occasion de la mort de l'écrivain, analysa *Michel Pauper*, la *Navette*, les *Honnêtes Femmes* et les *Corbeaux*, en racontant l'odyssée de la première et de la dernière de ces pièces. Brandes constate le grand pas que l'art théâtral a fait grâce à l'œuvre de Becque.

Dans les Pays-Bas, Paul Mounet, après avoir fait une tournée en Belgique, joua *Michel Pauper* à La Haye. Becque s'en alla en Hollande vers la fin de 1896 ou au cours de 1897. Il écrivit vers cette époque à M. Bernheim : « Je pars demain pour la Hollande où je resterai une dizaine de jours. J'espère qu'à mon retour on va s'occuper des *Corbeaux* » (1). A Amsterdam, la plus importante revue hollandaise *De Gids* consacra, en 1900, à la

riolan et *Jules César* de Shakespeare et l'on s'est demandé quelle circonstance lui a fourni l'occasion de la prononcer. On s'est même demandé si Becque l'avait dite. C'est au Danemark qu'il nous semble que Becque a fait cette conférence. Mais on ne pourrait l'affirmer catégoriquement. « J'ai choisi dans l'œuvre de Shakespeare deux pièces, dit Becque au commencement, toutes deux tirées de l'histoire romaine, dont le sujet vous est connu, ce qui me permettra de ne vous le rappeler que superficiellement ». On dirait — d'après cette phrase — qu'il s'adresse aux Italiens. D'autre part, en 1889, dans *L'Écho de Paris*, Henry Bauër relate que Becque venait d'arriver de Belgique où il avait fait une conférence sur ces deux pièces. Faut-il songer que l'auteur l'a plus tard répétée ailleurs ou qu'il l'a remaniée pour la prononcer devant un autre public ?

(1) *Œuvres Complètes*, VII, p. 235. — Il s'agissait là de la reprise des *Corbeaux* qui devait avoir lieu à l'Odéon en 1897 et que l'on préparait depuis l'automne 1896.



COUVERTURE DE LA REVUE « THE DRAMA » (CHICAGO, 1912)

AU SOMMAIRE : « THE CROWS » [« LES CORBEAUX »], A COMEDY IN FOUR ACTS, BY HENRY BECQUE,
TRANSLATED BY BENEDICT PAPOT

troisième édition des *Corbeaux*, une chronique théâtrale, due à la plume de J.-N. van Hall. Le critique hollandais compare Becque à Balzac et à Molière et souligne la profondeur de son art. Il vit jouer les *Corbeaux* à la « Nederlandsche Zooned Vereening » par des artistes dont le jeu scrupuleux était admirable.

La pensée de Becque a franchi l'Océan. En Amérique, dès 1891, M. Brander Matthews, l'éminent esthéticien, dans son ouvrage *Les Dramaturges français au XIX^e Siècle*, avait attiré l'attention sur l'importance de son œuvre. Après l'étude que M. James Huneker consacra en 1905 à l'auteur des *Corbeaux*, qui sont « la bible des dramaturges réalistes », le nombre de critiques américains qui s'occupait de Becque augmentait sans cesse et les traductions ne tardèrent pas à paraître à New-York et à Chicago. En 1912, notamment, *The Drama, a Quarterly Review of Dramatic Literature* consacra plus de la moitié d'une de ses livraisons (126 pages sur 239) aux articles sur Becque et à la traduction intégrale des *Corbeaux*. M. Benedict Papot présenta l'auteur avec une sorte de ferveur, en citant largement ses *Souvenirs* et les chroniques que Jules Lemaître, Gustave Larroumet et Augustin Filon avaient écrites (1). L'année suivante, M. Freeman Tilden traduisit à son tour *Les Corbeaux*, en les appelant *The Vultures*, (M. Papot les avait publiés sous le titre *The Crows*). Avec celles de la *Parisienne* (*The Woman of Paris*) et de la *Navette*, la traduction parut dans la série « Drame

(1) M. Papot reprend la légende d'après laquelle les pièces de Becque seraient autobiographiques. (« A catastrophe had been Becque's inspiration for *Les Corbeaux*; a liaison gave him the inspiration for *La Parisienne*, his other masterpiece... ». Page 10).

Moderne » publiée par E. Bjorkman. En même temps, M. Sheba Harris traduisit le *Domino à quatre* (*A Quet Game*). M. Tilden avait traduit le titre de la *Navette* par *The Merry-Go-Round*; était-ce parce qu'il en a été mécontent que M. L.-A. Loiseaux la traduisait quelque temps après sous le titre *The Shuttle* ? En 1924, la traduction des *Corbeaux* de M. Tilden fut réimprimée.

L'œuvre de Becque bénéficie de plus en plus du mouvement qui pousse les Américains à se familiariser avec les Lettres et les Arts français. MM. Arnold Bennett (en 1910), Ashley Dukes (1912), George Moore (1913), Archibald Hendersen (1914), John Alexander Pierce (1916), William Nitze (1922), E.-P. Dargan (1922), Hugh Allison Smith (1925), Barrett Clark (1925), d'autres professeurs des universités américaines, essayistes et critiques, dans leur amour fervent pour les grands écrivains français, ne manquent pas d'exprimer leur admiration envers « l'un des plus grands auteurs dramatiques du XIX^e siècle et certainement le plus grand dramaturge réaliste de France » (A. Bennett, *Book and Persons*, 1917).

Sur le Mississippi, c'est M. E. Dawson qui divulgue le sens des pièces du grand « rénovateur ». Son livre en français sur Henry Becque est loin d'être une étude approfondie, mais il contient certains éléments susceptibles de donner une image sommaire de Becque au public américain, qui — c'est la force des choses — le lira plus volontiers puisqu'il est écrit par une plume américaine. M. Dawson alla plus loin encore dans son becquisme, en imposant la publication des *Corbeaux* dans une collection américaine des écrivains classiques étrangers (1).

(1) Voir la *Bibliographie* à la fin de ce volume.

En Asie, c'est au Japon que l'on découvre de l'intérêt pour l'auteur des *Corbeaux*. Un de ces nobles missionnaires qui sont douceur et charité mêmes, M. l'Abbé Desbois, a bien voulu faire des recherches pour nous. Il nous a donné des renseignements précieux. La Bibliothèque de l'Université Impériale à Tokio possède le *Théâtre complet* de Becque. A Kyoto, en 1910, le professeur Kuriyagawa a publié en japonais son ouvrage *Dix cours professés sur la littérature européenne moderne*; quelques pages en sont consacrées à Becque. Dans son livre *Le drame moderne en Europe*, publié en 1920, le professeur Kusuyama Masas parle de Becque dans une dizaine de pages. En 1922, à Tokio, le professeur H. Humbertclaude, en traitant du théâtre contemporain à l'Université Impériale, devant les étudiants japonais de la Section de Littérature française, s'occupa, pendant plusieurs cours, de la vie et de l'œuvre d'Henry Becque. En 1923, pendant tout un trimestre, deux heures par semaine, M. Humbertclaude expliqua les *Corbeaux*, « les étudiants ayant le texte en main ». Au mois de mars 1923, il a été fort question de traduire les *Corbeaux* en japonais. La traduction devait paraître avant la fin de l'année dans une sorte d'Encyclopédie du Théâtre contemporain d'Europe.

L'œuvre d'Henry Becque a été connu très loin au delà des frontières françaises. Son théâtre a suscité un intérêt dans de nombreux pays de l'Europe, et même du monde entier. Cette course de la renommée ne s'est pas arrêtée. Interrompue par la guerre mondiale, elle continuera, nous en sommes sûrs, à l'avenir. Ce chapitre de notre étude aura dépassé son but s'il y contribue si peu que ce soit.

CHAPITRE IV

L'INFLUENCE D'HENRY BECQUE

Dès le début de sa carrière, Becque exerce une influence considérable. Un animateur affectueux des auteurs nouveaux. Un collaborateur invisible. — Le Théâtre-Libre est issu de l'encouragement de Becque. Sa sympathie inlassable pour M. A. Antoine. Nombreux élèves; Georges Ancey est le plus authentique; Jean Jullien donne les formules du nouveau système. — Georges Courteline, son *Boubouroche* et *La Navette* de Becque. — M. Henri Lavedan est un Becque des classes mondaines. — Eugène Brieux fait songer à Becque par certaines de ses comédies. *La Petite Amie* et *Le Départ*. — Le système dramatique de MM. François de Curel et Georges de Porto-Riche procède de Becque. — Le cas de M. Emile Fabre : l'influence de Balzac rendue possible sur la scène par celle de Becque. — De l'influence difficilement reconnaissable; Maurice Donnay « académise » la comédie de Becque; Alfred Capus est un Becque dépouillé d'austérité. — De nombreuses réminiscences de Becque (Henry Bernstein, Robert de Flers, Pierre Wolf, Maurice Hennequin, etc.) Plus d'un débiteur. Le théâtre d'aujourd'hui, dans son tâtonnement, s'appuie sur celui de Becque. — L'influence de Becque subie par le roman français. (M. Prévost, E. Rod, L. Descaves, Lucien Muhlfeld, P. Hervieu). — L'influence de Becque à l'étranger. Un descendant direct en Italie : Marco Praga. — Conclusion : l'influence la plus considérable depuis Alexandre Dumas fils.

I

Deux ans après la première de *Michel Pauper*, Edouard Pailleron publia *Hélène*, une tragédie

« bourgeoise » en trois actes et en vers. Son héroïne n'a pas seulement le nom de celle que nous avons rencontrée dans le drame de Becque, elle en a aussi le triste sort : un de Rivailles qui, ici, s'appelle de Rive, l'avait séduite et abandonnée. Comme Hélène de La Roseraie, la jeune fille de Pailleron n'avoue sa faute qu'après son mariage avec un autre prétendant, non pas la nuit des noces, il est vrai, mais bien plus tard. Le jeune mari, un homme laborieux, fils de ses œuvres comme Michel Pauper, admirable à se sacrifier comme lui, passe par des crises de rage, il songe au duel et à la vengeance et est déchiré par la douleur. La tragédie de Pailleron ne se termine pas comme celle de Becque, atrocement. C'est « le sourire d'une honnête maison qui est tué » à la fin, mais tout le monde continue à vivre. Pailleron a refait *Michel Pauper*; d'une pièce « pour la Porte-Saint-Martin et pour l'Ambigu », à la rigueur pour l'Odéon, il en a fait une pour la Comédie-Française. De trois ans plus âgé que Becque, Pailleron, qui ne triomphera qu'en 1881 avec *le Monde où l'on s'ennuie*, imite son puîné tout en rectifiant son œuvre. Sa pièce est une visible transposition de *Michel Pauper* et comme une sorte d'allusion aux héros de Becque. Le lyrisme de la tragédie de Becque a été aussi peut-être pour une grande part dans le choix des vers auquel Pailleron recourut malgré le sujet « bourgeois ».

Un autre écrivain de cette époque, inconnu, oublié, Louis Davyl, a subi évidemment la même influence. Ses *Abandonnés* rappellent la manière franche de Becque. Dans la *Maîtresse légitime* (1), l'inventeur et M. Boulmier, son exploiteur, font

(1) Jouée à l'Odéon trois ans après *Michel Pauper*.

penser à l'ouvrier-inventeur exploité par Henry de la Roseraie.

- Un peu plus tard, un aîné, Edmond Gondinet, écrivit *Le Parisien*, une comédie en trois actes qui était comme un prolongement ou comme une confirmation des *Honnêtes Femmes*. Un Parisien épouse Geneviève, gentille jeune fille de province, candide autant que sont rosses les jeunes mondaines de Paris. Le nom de cette ingénue est le même que celui de la jeune fille des *Honnêtes Femmes*. La pièce a été jouée le 23 janvier 1886, mais elle a été remise à l'administrateur de la Comédie-Française au mois de septembre 1884, et l'auteur l'avait écrite vers 1883, deux ou trois ans après la première des *Honnêtes Femmes*.

Ainsi, sans avoir percé, Becque, dès le début, fait subir son influence aux auteurs dramatiques. Ses premières pièces, très discutées, aussi bien louées que blâmées, laissent sur ses contemporains des impressions trop fortes pour qu'ils ne s'en souviennent pas d'une façon ou de l'autre. Si peu difficile que cela soit, il y aurait, cependant, de l'imprudence à trouver « du Becque » dans de nombreuses pièces des années 1870-1880. C'est après la bataille des *Corbeaux* et la levée de boucliers contre *La Parisienne* qu'on pourrait plus légitimement en découvrir dans le théâtre français.

Nous avons déjà mis au point la légende sur la cruauté de Becque. M. Paul Brulat, dans *L'Aurore* de 1910 écrivait : « On disait qu'il détenait le record de la cruauté... » Mais on affirmait aussi le contraire. Et l'on a des témoignages qui corrigent cette opinion. La caricature qu'Ernest Tissot nous traça de Becque après sa mort (1) prouve avec

(1) « Vaincus Victorieux », *Revue Bleue*, 1903. (« Celui

quelle promptitude l'auteur des *Corbeaux* ouvrait son cœur aux visiteurs et quelle était la sincérité de sa conversation. Ce caricaturiste même n'a pas pu passer sous silence un bon côté de « cette triste nature », l'encouragement que Becque prodiguait à ses confrères en quête de succès. « Mais je devais revenir avenue de Villiers, écrit-il. J'y surpris, certain matin, le vieux maître en train de donner une véritable consultation dramatique à un jeune auteur dont les succès ultérieurs indiqueraient tout au moins que ce dernier sut profiter des conseils de l'expérience ». En effet, il s'intéressait aux essais des débutants. Il était, pour se servir des mots de M. Lencou, « paternel envers les jeunes chez qui il sait reconnaître le talent ». Il prête ses conseils et son appui avec bonne grâce (1). Sur sa tombe Henry Bauër le disait : « Il aimait la jeunesse heureuse et confiante... La porte de son logis s'ouvrait toujours aux jeunes auteurs qui venaient consulter le maître du théâtre nouveau ». L'un de ces jeunes auteurs adressait à Becque son dernier adieu, émouvant de reconnaissance : « Adieu Maître ! Tu nous as donné des leçons, des joies et des larmes, ta raison et ton cœur. Nous ne t'avons rien donné en échange. Adieu, Maître et pardon ! » (2). Un autre parmi les jeunes clama sa gratitude envers son guide : « Personne ne fut plus exempt que lui de calcul et d'égoïsme et n'eut plus d'honnêteté dans l'esprit et dans le cœur. Ce qui aura caricaturé ses confrères connaîtra, à son tour, les horreurs de la caricature »).

(1) Lorsque « un des plus spirituels rédacteurs de la *Vie Parisienne* », Jacques du Tillet publia les *Trente-six Femmes de la ballade*, Becque priaît un critique théâtral de parler de ce livre « vraiment charmant, plein d'esprit et d'un très joli ton ». (*Œuvres Complètes*, VII, p. 244).

(2) *L'Echo de Paris*, 14 mai 1899.

serait le fait, je pense, d'une réserve excessive ou d'une fausse modestie que de ne pas rendre ce témoignage ému à celui qui, voici dix ans et plus, fut mon guide, mon maître et mon ami » (1).

Becque a donc eu le droit de parler, en 1882, de la protection qu'il ne ménagea pas aux auteurs nouveaux et de la lutte qu'il avait entreprise pour le bien-être des jeunes générations et de celles à venir :

Depuis près de quinze ans que j'écris pour le théâtre, et en voilà bientôt dix que je fais partie de la Commission des auteurs, j'ai bataillé un peu partout pour les auteurs nouveaux. Inutile et médiocre entreprise où l'on rend moins de services qu'on ne se crée d'hostilités. Des amis bienveillants me conseillent l'indifférence, de laisser là les intérêts communs et de m'en tenir à mes travaux. Je me reprocherais, je l'avoue, d'abandonner des confrères qui se débattent encore dans les difficultés dont je suis à peine sorti. J'ai besoin de plaider leur cause. Je serais si heureux que leur talent me donnât raison et triomphât de tant de mauvais vouloirs. D'autres viendront après nous qui doivent être plus heureux que nous, qu'on ne peut pas condamner d'avance au découragement, à la tristesse et à la stérilité. S'il y a, pour l'art dramatique quelque renaissance possible, elle ne viendra pas bien certainement des morts et des mourants. Poussons donc de notre mieux à la production. Réclamons incessamment pour elle des débouchés et des appuis. Demandons à tous nos directeurs plus de décision que d'habileté et des fantaisies d'hommes d'art plutôt que des prétentions d'hommes d'affaires (2).

M. Paul Ginisty a révélé que la première pièce de M. Emile Fabre a été jouée grâce à l'intervention de Becque. Plus d'une démarche, cependant,

(1) R.-M. Ferry dans la *Revue Hebdomadaire* du 20 mai 1899.

(2) *Préface aux Soirées Parisiennes*.

faite en faveur de ses jeunes collègues resta cachée. Un jour, a raconté encore M. Ginisty, Becque arriva en retard à la répétition générale de *Michel Pauper*. Il s'excusa par des affaires personnelles, qui l'avaient retenu. « La vérité est qu'il avait fait une démarche, qui ne se pouvait remettre, en faveur d'un jeune confrère ».

Lorsqu'il parlait à un ministre, ou à un président de la Chambre, c'étaient les noms des jeunes auteurs qu'il mettait en avant (1). Il était fier de l'accueil qu'il faisait surtout aux manuscrits des débutants. Dans une chronique où il a fixé une quasi-philosophie du problème obsédant que soulève la question de la lecture des manuscrits, il a parlé avec une sincère sympathie des « grands producteurs de manuscrits », des jeunes gens qui commencent. Le passage caractérise bien l'affection énorme dont Becque enveloppait la jeunesse :

Lorsqu'on interroge un auteur dramatique et qu'il vous conte les petites misères de la profession, il ne manque pas de vous dire : « Il y a les manuscrits qu'on nous apporte et qui nous font perdre notre temps ». Je n'ai pas, pour ma part, cette horreur des manuscrits. Ceux que je reçois sont les bienvenus; je les lis toujours scrupuleusement et par leur bon côté; mon seul regret serait d'y prendre quelque chose...

On se doit entièrement aux jeunes gens. Nous avons commencé comme eux et leur cas le plus souvent est

(1) *Souvenirs*, page 47. — En 1886, touché par les *Honnêtes Femmes* que la Comédie-Française avait reprises, le président de la Chambre des Députés, avec qui Becque était fâché depuis plusieurs années, se réconcilie avec l'auteur et lui écrit une lettre amicale. Becque songe immédiatement à utiliser cette amitié pour rendre des services à un de ses jeunes amis. « J'ai pensé tout de suite à vous, écrit-il à M. Henry Fèvre. S'il entraînait toujours dans vos goûts de vous poster auprès d'un député, je vous le trouverais peut-être dans le courant de février ». (*Œuvres Complètes*, VII, p. 217).

le nôtre. Tous ou presque tous connaissent le théâtre, quoi qu'en disent les critiques, et beaucoup mieux que les critiques. Ce sont les idées qui leur manquent; des idées simples, précises, mûries, et qu'ils mèneraient jusqu'au bout. Quelques-uns sont précoces; ils ont la verve et l'emballement. On voudrait, si on le pouvait, leur ouvrir une porte tout de suite. D'autres tâtonnent, pataugent et ne se dégageront que beaucoup plus tard. Que de précautions à prendre pour les avertir sans les décourager ! (1).

Et il protégeait les manuscrits en les recommandant aux éditeurs. Le cas de l'*Evolution Naturaliste* de Louis Desprez est très significatif.

Il y a des écrivains qui se sont rappelé les conseils de Becque une vingtaine d'années après, avec une reconnaissante émotion (2). Un grand nombre d'élèves pourraient être cités. M. Edmond Sée, si original, qui a profité des leçons du maître sans tomber dans l'imitation, et dont les pièces sont les moins aptes à présenter de ces « rapprochements » entre deux auteurs, nous a conservé des impres-

(1) *Souvenirs*, page 127.

(2) M. Georges Pioch, dans son article *Plus fort qu'Henry Becque*, paru dans *Le Pays* du 18 septembre 1917, a raconté une anecdote dont nous n'extrayons que les lignes relatives à l'influence de Becque : « C'est une anecdote. Le souvenir que j'en ai me rend, un instant, la jeunesse dont je crus être habité dans le mois d'octobre 1898. Le Hasard, qui, nous dit Voltaire, est l'homme d'affaires de Dieu (on peut ajouter : et de moindres sires), faisait alors de moi le très humble collègue de Henry Becque, qui fut souvent aussi grand que Molière. Le prétexte à cette réunion d'un mérite si parfait et de ma petite espérance était un journal qui avait ses bureaux, place de l'Opéra. Henry Becque, vivant dans ses œuvres, se résignait, pour exister, à un rôle vedette dans ce quotidien... Henry Becque avait, dans sa jeunesse, produit des vers précis, et presque réalistes. Je m'abandonnais en des poèmes symboliques. Je méritais ainsi sa compassion; il l'aviva d'une sympathie suffisante à me fournir de bons conseils littéraires, et à créer entre nous, une sorte de camaraderie dont je n'épuiserai jamais l'honneur ». Dix-neuf ans après, M. Pioch n'a pas oublié les bons conseils littéraires que Becque lui fournissait.

sions précieuses et intimes sur le sentiment des jeunes pour Becque et sur leurs rapports confraternels et affectueux. « C'était un vrai grand homme !, écrivait M. Sée six ans après la mort du dramaturge. Nous l'entourions d'une tendre admiration. Notre génération, à nous, avait sur la génération précédente un avantage inappréciable : celui d'avoir directement admiré l'auteur sur ses œuvres, avant d'avoir beaucoup fréquenté l'homme qui les écrivait ». Ce n'est pas parce que l'on se sentait déçu à le fréquenter, mais parce que l'admiration pour son œuvre augmentait le prix de sa compagnie, et parce que ses « histoires pensées », ses pièces, expliquaient ses histoires vécues. Et Becque aimait à parler aux jeunes, qui l'écoutaient presque pieusement. « Et je crois bien, écrit M. Sée, que, tout de même, il sentait la qualité de notre attention. Parfois il était un peu honteux, se vengeait avec des sarcasmes de ces gens du monde qui l'entraînaient, qui l'accueillaient. Et il s'épanouissait d'une aise bonhomme et turbulente avec *ses jeunes gens* ». Il savait alimenter les espoirs et pousser les énergies; il remontait, il encourageait la confiance et l'intrépidité. « Jamais homme ne fut plus tendrement aimé des jeunes hommes, dit encore M. E. Sée. Il était tellement celui dont ils plaînaient la vie; celui qu'ils écoutaient parler en serrant une amie contre leur cœur, comme pour s'assurer d'une présence heureuse contre l'avenir... L'avenir, dans le lointain duquel on se voit plus glorieux et plus fort, mais moins heureux et moins chéri. Et la femme, la petite femme souriait elle aussi avec admiration et crainte à cet ami de son ami, ce gros qui avait écrit de si belles choses; comme l'autre, le petit, en écrirait quand

elle ne l'aimerait plus, quand elle ne serait plus aimée de lui... » Quel beau spectacle que celui d'un aîné qui appelle vers lui les débutants ! Il y a là une vénération pareille à celle que des élèves vouent à quelque maître érudit et bon. Becque prêche par sa vie même; elle est comme une incarnation de la vraie gloire, de celle qui n'a besoin ni de consécration publique ni de divinité. Dans leurs rêves d'ascension, les jeunes se groupent chaudement autour de cet homme qui est comme marqué du signe des belles grandeurs morales. Ils s'assemblent autour de lui pour être exhortés, encouragés, poussés vers une perfection toujours plus haute. Mais il y eut une noble réciprocité. Cette affabilité valut à Becque une amitié dévouée et une délicate admiration des jeunes; ils l'entouraient de soins, ils se trouvaient à ses côtés aux moments des cabales et des conspirations contre lui. « On le gâtait, et il en pleurait parfois d'attendrissement », dit M. Sée en dénommant ses camarades et lui-même : « nous autres, les jeunes, ses disciples tendres, ses disciples parfois châtiés, mais bien aimés ».

La jeune génération l'avait élu pour maître mais il ne cessa de chercher à devenir pour elle un ami. Les soirs de premières, il est le confrère qui reconforte et qui s'émeut; il est inquiet de la victoire d'autrui. Il « applaudit, écrit un de ses contemporains (1), avec un enthousiasme qui n'est pas factice au succès de tous ceux qui le méritent. Donnay, Ancey, Curel, Jullien et d'autres encore savent fort bien à quoi s'en tenir sur la *rosserie* de ce grand aîné qui n'a jamais pensé qu'à les encourager et à les soutenir dans leurs luttes ».

(1) Lencou, *Théâtre Nouveau*, p. 121.

En Italie même, faisant une conférence sur le théâtre moderne, il invite ses auditeurs à aimer surtout l'avenir, les auteurs qui repeuplent Paris et dont les tentatives les plus différentes se succèdent : « Toutes les généralités se produisent; le symbole, la magie, le socialisme ont fait leur apparition sur les planches; nous assistons à un mouvement général des lettrés vers l'art du théâtre. Félicitez-vous-en avec moi ! Ce sont des œuvres qui s'annoncent et pour vous des plaisirs qui se préparent. Le passé est déjà loin; aimons, aimons l'avenir et comptons sur lui. » La seule leçon que l'on doit tirer des batailles que les écoles se sont livrées en se succédant, c'est d'aller toujours en avant. « Aujourd'hui comme il y a soixante ans, disait Becque en 1893, le mot d'ordre est resté le même : *Avanti sempre* ».

Ces rapports entre Becque et les jeunes auteurs emplis de considération d'un côté et d'affection de l'autre n'ont pu porter qu'un seul fruit : une forte influence de Becque sur les esprits et sur les œuvres. Au surplus, si rebelle qu'il fût aux théories et aux systèmes, Becque a, à plusieurs reprises, émis des idées sur le théâtre; il a même parfois formellement enseigné le renouvellement de l'art dramatique. En soulignant sa joie « d'entendre quelques hautes vérités hautement édictées », Catulle Mendès nous a transmis le souvenir qu'il a emporté de la très intéressante journée où Becque, en traitant d'Aristophane, répudiait « le Métier au théâtre », niait « l'art des Préparations, cet art depuis trop longtemps préconisé, et qui aboutit enfin au procédé médiocre, banal, à la portée de tout le monde ».

Ce n'est plus éduquer par l'exemple, c'est aussi

y ajouter quelque enseignement théorique systématisé.

Vers 1890, Becque est le « maître de la corporation ». Sans l'avouer ou en le criant sur les toits, on lit, on étudie, on goûte son théâtre et l'on s'en inspire. Nombreux sont ceux qui y puisent du souffle, des conseils, qui s'y retrempent. Hugues Le Roux, dont les chroniques portent très souvent l'empreinte du becquisme, écrit en 1890, dans la *Revue Bleue* : « On lit avec un égoïsme féroce pour s'enrichir d'une pensée forte, pour retremper sa propre forme dans le moule d'une phrase solidement écrite. C'est ainsi que les prêtres, qui vivent de la prière publique, font annuellement des retraites où ils prient dans l'isolement pour eux-mêmes. Les deux volumes du théâtre de M. Becque sont de ces quelques livres que je repasse ainsi chaque année ».

Dans ses *Trente ans de Théâtre* (1), A. Bernheim parlait des « leçons de théâtre » qu'il avait prises auprès de Becque, son ancien. D'autres ont souvent remanié leurs pièces après avoir entendu les conseils de Becque à qui ils les avaient soumises. En 1892 toute une affaire éclata à ce sujet. La Comédie-Française reprenait *Le Klephte*, une saynète de M. Abraham Dreyfus, montée, il y avait une dizaine d'années, à l'Odéon. Deux mots avaient été retranchés du texte tel qu'il était établi à la première, deux mots que l'auteur avait jadis ajoutés sur le conseil de Becque. On en parla, et les « potins de théâtre » s'emparèrent de l'incident. *L'Echo de Paris* publia entre autre les « vers de gavroche » :

Le *Klephte* est-il de Monsieur Becque
Ou plutôt de Monsieur Dreyfus.

(1) 3^e série, p. 168.

Le 25 août 1892, Marcel Hirsch arracha ces déclarations à M. Dreyfus : « La pièce s'ouvre, si vous vous en souvenez, par une scène muette des deux jeunes époux qui se tournent le dos, l'un lisant, l'autre brochant. Il n'y avait qu'une phrase primitivement dans ma pièce; le mari disait tout à coup, après la bouderie muette : « Je vais à la chasse ! » et il sortait. Becque, à qui je lus la pièce, pendant qu'on la répétait à l'Odéon, me fit observer très judicieusement que cette scène muette n'était pas assez longue, que les spectateurs entrés deux minutes après le lever du rideau perdaient le plus clair de l'exposition ». « J'ajoutai alors quelques lignes et un jeu de scène... » avouait l'auteur du *Klephte*. Il déclarait encore : « Quand mon jeune mari se plaint de la répugnance de sa femme pour le mot *Klephte*, le vieux cousin lui dit : « Tu le lui as expliqué ? » Et Philippe répond : « Sans doute, je le lui ai expliqué ! » Becque trouvait cette réplique trop faible; il me fit ajouter : « A satiété ». Et ces deux mots furent dits pendant huit ans à l'Odéon ».

En somme, M. Dreyfus réduisit l'aide de Becque à l'élargissement du début de la pièce et à ces deux mots ajoutés.

Becque bondit. Ces déclarations le fâchèrent. Il riposta immédiatement. Le 5 septembre, en tête de ses colonnes, *Le Gaulois* publia « *Le Klephte* », une chronique où Becque donna sur les doigts à son ami de jadis, sans ménagements. Susceptible, poussé par la campagne de presse, il rompit le silence délicat que la générosité lui avait imposé jusque-là. Ces deux mots retranchés lui apparurent comme une ingratitude et comme un défi. L'oubli de son camarade l'irrita. M. Dreyfus et

lui étaient presque de la même génération et amis d'assez longue date. En 1876, Becque écrivait dans *Le Peuple* : « M. A. Dreyfus, l'auteur des *Mariages riches*, est un jeune écrivain, aimable et sympathique, qui vient de se montrer. On ne connaissait encore de lui que des articles et des bluettes; cette fois, il a pris son temps, ramassé ses forces et, sur ces planches terribles où les vieux trébuchent, son premier pas peut compter pour une enjambée. » Becque s'était lié avec M. Dreyfus, il le préférait même aux autres. « J'avais pour lui, disait-il, un réel attachement ». La ressemblance de leurs situations avait resserré davantage leur amitié et celle-ci était devenue tout à fait intime. M. Dreyfus, écrivait Becque, « avait une mère excellente, des frères et des sœurs, il leur parlait de moi quelquefois; ce monde aimable voulut me connaître, et j'allai, un jour, manger la soupe aux choux chez eux ». La brouille éclata vive, violente. Avec sa verve de polémiste, Becque taxa les déclarations de M. Dreyfus de « trombe de méchancetés, de mensonges et de perfidies ». Il conta l'histoire du *Klephthe*, il en donna sa version :

Un matin, vers midi, je rencontrai Abraham Dreyfus.

— J'allais aller vous voir, me dit-il.

— Pourquoi ?

— J'ai eu beaucoup d'ennuis, reprit Dreyfus tristement, avec une pièce que je viens de faire. Elle est bien maintenant en répétition à l'Odéon, mais vous comprenez, pour ce que rapporte une pièce en un acte à l'Odéon, je ne voudrais pas risquer un four. Je voudrais vous lire ma pièce et avoir votre opinion.

— Quand vous voudrez, lui répondis-je.

— Etes-vous libre en ce moment ? Voulez-vous venir chez moi ?

— Certainement.

Dreyfus, tout en me conduisant chez lui, me raconta les ennuis que le *Klephte* lui avait causés. Il avait d'abord présenté sa pièce au Gymnase, à Victor Koning, qui l'avait trouvée mauvaise et la lui avait refusée. Dreyfus avait répondu à Koning qu'il se trompait et que sa pièce était excellente. Ces messieurs s'étaient un peu chamaillés. Finalement, ils étaient tombés d'accord pour soumettre la pièce à un arbitre. L'arbitre choisi avait été M. Henry Meilhac. Mais Meilhac avait donné raison à Koning et déclaré que le *Klephte* était manqué et injouable.

Dreyfus me lut sa pièce que j'écoutais attentivement. J'en vis tout de suite le mérite et les défauts. Le premier tiers était embourbé; les deux autres étaient diffus et longs.

Après cette première lecture, nous reprîmes la pièce scène par scène. Le premier tiers, je le répète, était embourbé. J'affirme que mon intervention, pour cette partie au moins, a été réelle et efficace. Je ne sais trop que dire du reste, et si Dreyfus a profité de mes indications.

Pendant les quatre heures que je passai avec Dreyfus, et où il voyait sa pièce se dégager, s'animer entre mes mains, c'était à tout moment de sa part des remerciements et des flatteries que je me garderais bien de répéter.

Deux jours après, Dreyfus m'envoyait les œuvres complètes de Sully Prud'homme, pressé sans doute de liquider ma part de collaboration et de la liquider poétiquement.

Saura-t-on jamais la vérité ? M. Dreyfus déclara dans *Le Gaulois* du 8 septembre n'avoir rien à ajouter à l'article de Marcel Hirsch, qui était un compte-rendu très fidèle de leur conversation. « Si vous voulez, disait-il à un de ses confrères, des détails scabreux, comme dans la scène VIII de cette pièce-cauchemar, allez trouver Paul Ollendorf, qui l'a eue entre les mains dès qu'elle a été faite; consultez les premiers acteurs, Porel, Amaury, Mlle Sizos; ils vous diront que, sauf le

silence de la première scène et les deux mots cités dans le dit article — les deux mots de Becque — la pièce est restée ce qu'elle était le jour de la lecture ». Mais, à bien savoir lire la chronique de Becque, à la dépouiller de son emportement et de sa colère, il nous semble que M. Dreyfus avoue tout ce que son conseiller allègue. Le *Klephthe* n'est pas une pièce en plusieurs actes, et lorsque, après un entretien avec l'ami, on prolonge une scène, on ajoute deux mots et l'on pratique, aux répétitions, « des coupures inévitables », il est difficile d'avoir l'air tout à fait original. M. Dreyfus avait, déjà avant le *Klephthe*, écrit des comédies et des saynètes, et il en fera jouer d'autres après celle-ci. La Comédie-Française a repris *Les Amis*, sa comédie en deux actes, que M. Antoine avait montée et jouée en 1898. Il a été question d'une autre reprise, il y a deux ou trois ans. Auteur qui n'a pas marqué de date, qui n'a pas tracé de sillon profond dans le drame français, écrivain que l'histoire ne mentionnera que sous l'anonymat du fameux « et cætera », M. Dreyfus connaissait bien « le théâtre » et il était un habile observateur. Sarcey le louait pour les mêmes raisons que Scribe, Labiche et Meilhac. Comme bien des élèves de cette école, il avait besoin de collaborateur. Pour le *Klephthe*, il en trouva un en Becque, mais il ne voulut pas partager le bien commun. Nous n'avons pas à le juger. Il nous importe seulement de dégager le fait dont Becque donna la meilleure formule : « De quelque manière que s'y prenne M. Dreyfus, à qui fera-t-il croire que le *Klephthe* qu'il m'a lu, le *Klephthe* refusé par Koning et condamné par Meilhac, est bien celui que l'on a joué à l'Odéon et repris à la Comédie-Française » ? Il

y a donc eu une influence de Becque sur cette pièce de M. Dreyfus.

Mais l'affaire ne s'arrêta pas là. M. Dreyfus a dû être impressionné par la lucidité avec laquelle Becque avait démêlé sa pièce; il a dû concevoir une vive admiration pour le coup d'œil du psychologue. Il vint lui demander des conseils à nouveau. Ce fut en 1881. Pendant dix ans personne n'en a rien su. Dans sa rage contre son obligé oublieux, Becque divulgua le fait dans la deuxième partie de sa chronique mentionnée plus haut; il le fit d'une façon mordante et brutale. On avait pu s'apercevoir déjà en 1884 d'un froid qu'il témoignait envers M. Dreyfus en parlant de sa conférence « Comment se fait une pièce de théâtre ? », que celui-ci fit à Bruxelles après avoir reçu et rassemblé les réponses des auteurs en renom. Il l'appelait « un garçon d'esprit, qui a bien de la peine à éclater et qui ne réussit pas aussi vite que ses amis l'espéraient pour lui » (1). On s'expliquera le ton aigre-doux par le récit qui suit.

Le *Klephthe* eut un véritable succès; la presse fut favorable à l'auteur. Le directeur de l'Odéon, La Rounat, dans son enthousiasme, lui demanda une pièce qui remplît la soirée et qui tint l'affiche toute seule. La nouvelle fut accueillie avec joie dans le monde des auteurs dits « nouveaux ». Dreyfus l'apprit à Becque, qui en fut enchanté. « Je ne rencontrai plus Dreyfus, écrit Becque, sans lui dire amicalement : « Ne faites donc plus d'articles. Faites votre pièce. Vous avez là une occasion exceptionnelle, ne la manquez pas. » » M. Dreyfus lui répondait toujours : « Oh ! j'ai le

(1) *Le Matin* du 11 avril 1884.

temps, j'ai bien le temps ». Au fond, pense Becque, « Dreyfus cherchait sa grande pièce pour l'Odéon et ne la trouvait pas ». Mais citons la suite :

Un jour Dreyfus vint me voir et me dit :

— Est-ce vrai que les *Corbeaux* sont imprimés et qu'on peut se les procurer ?

— Non, lui répondis-je, on ne peut pas se les procurer.

— Mais ils ont été vus dans plusieurs mains.

— Ça, c'est possible, la maison Tresse en a tiré quelques exemplaires pour moi.

— Oh ! vous seriez gentil, reprit Dreyfus, de me laisser lire votre pièce, j'ai une si grande envie de la connaître.

— Très volontiers, lui répondis-je, et je lui remis un exemplaire.

Quelques mois après, on annonça la pièce de Dreyfus à l'Odéon ; elle s'appelait *l'Institution Sainte-Catherine*.

« Ça y est, me dis-je, il a fait sa pièce avec la mienne ».

Le 25 octobre 1881, Becque annonça dans son feuilleton dramatique de *l'Union Républicaine* que M. Abraham Dreyfus venait de lire à l'Odéon sa comédie (1). Probablement il cherchait à faire parler son plagiaire présumé. Cependant, la pièce de M. Dreyfus était gravement menacée, comme Becque l'a raconté :

L'Institution Sainte Catherine entra en répétition ; au bout d'un mois environ, j'appris chez un éditeur où circulaient tous les potins de théâtre que l'Odéon était très ennuyé et que la pièce de Dreyfus ne marchait pas. Huit jours plus tard, chez le même éditeur, quelqu'un me dit : « La pièce de Dreyfus est par terre ; on n'a pas répété aujourd'hui ».

(1) Ce passage fut supprimé plus tard dans les *Querelles Littéraires*.

Le lendemain, Dreyfus arrivait chez moi avec son manuscrit.

Becque s'intéressa à la pièce. Il se rappelait la soupe aux choux, peut-être, mais il entraînait aussi de la curiosité dans l'attention qu'il prêta à son auteur embarrassé. Nous touchons là un point mal éclairci. Voici ce que Becque écrivit au sujet de son intervention :

Je n'ai pas sauvé *l'Institution Sainte Catherine*. Il aurait fallu trois mois de travail et Dreyfus, qui voulait conserver son tour à tout prix, n'avait que quelques jours. J'affirme pourtant que mon intervention a été des plus utiles. Je crois bien que sans moi, la pièce ne serait pas allée jusqu'au commencement, puisque telle qu'elle était, l'Odéon ne voulait plus la jouer.

Becque ajouta qu'à la première représentation de *l'Institution Sainte Catherine*, Lavoix, lecteur du Théâtre-Français, se trouvait au même rang de l'orchestre, mais du côté opposé à celui qu'il occupait et que, à une scène de la pièce, « par une impulsion semblable » et « du même coup », ils se sont penchés pour se regarder et pour se dire mutuellement par des gestes significatifs : « Mais ce sont les *Corbeaux* ! » et « Il me semble bien que ce sont les *Corbeaux* ». Après le rideau, prétend Becque, le lecteur de la Comédie-Française lui aurait dit : « Vous avez donc montré votre pièce à Dreyfus » ? « Certainement, lui a-t-il répondu, c'est un de mes amis ». Après quoi l'autre lui donna le conseil de ne pas lire ni faire connaître sa pièce à personne car elle appartenait au Théâtre-Français.

Au lieu d'une réponse nette, au lieu d'un démenti catégorique, M. Dreyfus recourut à l'esprit : il essaya de « blaguer » son redoutable adver-

saire. Son article de fond au *Gaulois* : « Essai sur la vie et les mots de Henry Becque » n'est que l'expression d'une rage impuissante, d'une indifférence feinte et hostile. Il appelle Becque ironiquement « le Maître », il se rit « du nouveau Goethe » dont il ne sera que « l'Eckermann très amoindri ». A certains endroits, en effet, M. Dreyfus atteint l'ironie de Becque. « Il me vient une idée, dit-il en conclusion. Puisque vous vous obstinez à vouloir faire mes pièces quand il vous serait sans doute si facile d'achever les vôtres, pourquoi ne les échangerions-nous pas ouvertement ? Je vous repasserais mes manuscrits, je recueillerais vos feuilles volantes, je m'escrimerais à mon tour sur ces *Polichinelles* de malheur... Qui sait ?... Je les ferais peut-être ! »

M. Dreyfus ne se justifie pas en somme. Il renvoie à l'article de *l'Illustration* où, en 1881, Lavoix parlait de sa pièce. Mais le lecteur de la Comédie-Française eût été trop maladroit s'il avait soulevé la question au moment précis où les *Corbeaux* venaient de passer par la dernière péripétie de l'admission. L'auteur de *l'Institution Sainte Catherine* se défend mieux lorsqu'il fait appel aux critiques patentés et qu'il expose les faits avec un dédain philosophique envers sa propre pièce :

Oh ! oui, elle était languissante ma pièce ! Je me revois encore la lisant à La Rounat, un triste soir de novembre 1881. Le directeur du théâtre national de l'Odéon s'endormit carrément au milieu du deuxième acte.. Il alléguait, pour s'excuser, qu'il avait dîné trop tard et que son dîner l'étouffait... J'accueillis cette justification avec empressement, ayant grande envie moi-même d'aller prendre l'air...

Et nous ne lûmes pas plus avant ce soir-là.

Deux jours après, les répétitions commençaient.

Celles-ci allaient péniblement. « Ici, observe M. Dreyfus, M. Becque a dit l'exacte vérité ».

Jusque-là, le plagié et le plagiaire présumé sont d'accord. M. Dreyfus n'a même pas nié que Becque lui avait prêté un exemplaire des *Corbeaux*. Il avoue aussi lui avoir alors soumis la pièce. Où ils diffèrent, c'est sur l'intervention de Becque. « C'est alors, répond M. Dreyfus, que je lui soumis ma pièce très humblement... et, — écoutez bien ce que je vais vous dire, enfants de France ! — il me la rendit le jour même, en prononçant ces paroles mémorables pour moi : *« Oui, elle est exécrable, votre pièce; mais vous l'avez faite trop vite et vous me la montrez trop tard; je ne puis vous donner aucun conseil utile; il faudrait tout bouleverser »* ».

Là non plus, on n'établira jamais la vérité ! Curieux plagiaire qui s'adresse à sa victime pour lui soumettre l'œuvre faite de son bien ! Etrange dépouillé qui proclame sans valeur ce qu'on lui a ravi ! Il nous semble que Becque a aidé quand-même un peu l'auteur de *l'Institution Sainte Catherine*. En poursuivant le récit de cette aventure, M. Dreyfus reconnaît qu'après l'avis écrasant de Becque, il est rentré chez lui très découragé et se demandant comment retirer sa pièce sans mettre l'Odéon dans l'embarras. « Trois jours après, — écrit-il, — je trouvai tout à coup l'idée maîtresse qui allait me permettre de refaire complètement mon troisième acte, de façon à transformer en défaite honorable le four gigantesque qui s'annonçait pour moi ». Circonstance aggravante, cette trouvaille soudaine, trois jours après sa rencontre avec Becque, alors que, auparavant, l'éclair s'obstinait à ne pas jaillir du cerveau ! Est-ce un

redressement de la force créatrice qui se cabre sous le coup de fouet infligé par l'implacable sentence de Becque ? Mais dans ce cas aussi, une intervention heureuse est à constater.

Si pour le *Klephte* nous n'avons aucun *corpus delicti*, les deux pièces, *Les Corbeaux* et *L'Institution Sainte Catherine*, nous sont restées pour la comparaison. Dans sa réponse, l'accusé avait écrit : « Et pour clore le débat, je rapporterai un mot qui, tout en n'étant pas du Maître, ne manque pas de saveur : « Les deux pièces de Becque et de Dreyfus ont sûrement un point de ressemblance, disait hier un habitué de la Comédie-Française : c'est leur égal insuccès » ».

Dans cette égalité de l'insuccès il y a cependant une immense différence. Mais d'autres points de ressemblance sautent davantage aux yeux.

Madame Petitbourg de *l'Institution Sainte Catherine* fait penser à Madame Vigneron des *Corbeaux*; elle en est une parente très proche. Cette brave femme se débat et patauge dans une situation où le besoin de marier ses filles l'a fâcheusement placée. Elle a une entière confiance dans les gens qui ne sont souvent que des ingrats. Mme Vigneron se fie à Mme de Saint-Genis autant que Mme Petitbourg croit à Mme Ardoin qui est, elle aussi, comme l'intrigante de Becque, une jeune veuve. Comme la brave bourgeoise de Becque qui voudrait remplacer le chef de famille et sauver ses filles des gens rapaces, l'héroïne de M. Dreyfus a des accès de courage et s'entête dans des résolutions qu'on ne peut pas défendre.

Si certains procédés — comme l'effet obtenu avec les répétitions (1) — proviennent plutôt de La-

(1) On attend un monsieur dans une famille provinciale. Tout est préparé pour l'« épater ». L'hôtesse, qui

biche; si la préoccupation vaudevillesque tient de l'ancienne école (1), il y a une tendance vers le drame social qui, la vigueur en moins, est tout à fait becquienne.

Il y a indubitablement une inspiration venue des *Corbeaux*. On trouve chez M. Dreyfus des pendants aux épisodes et aux personnages de Becque. Le père de Lucien, jeune homme à marier, qui arrange toutes les affaires à son profit joue le rôle d'une Madame de Saint-Genis qui serait meilleure et plus heureuse. On se rappelle que Mme Vigneron prie son quasi-ami le notaire Bourdon de recevoir à sa place un habitué de la maison, le musicien Merckens; ainsi Mme Petitbourg charge sa quasi-amie, Mme Ardoin de recevoir l'ami de la maison, le Dr Santriot.

La psychologie est quelquefois toute pareille à celle des personnages des *Corbeaux*. Dans la première scène du deuxième acte, au lever du rideau, « trois femmes, en toilette du matin, sont occupées à différents ouvrages... » Mme Petitbourg, « assise à droite, sur le canapé », examine son livre de dépenses :

MME PETITBOURG, *lisant*. — « Romaine... 1 fr. 70 ». Nous avons donc mangé de la romaine avant-hier ? (*Personne ne répond. Appelant*). Dorothee !

DOROTHÉE, *accourant*. — Ma sœur ?

MME PETITBOURG. — Avons-nous mangé de la romaine ?

DOROTHÉE. — De la romaine ? (*D'un air contrit*). Je ne sais pas, ma bonne amie !

a deux filles à marier, fait semblant de travailler et de ne pas attendre l'arrivée du visiteur. Un homme entre. Il fait hum !. Elle : « Ah ! pardon, Monsieur ! » Mais cela rate : ce n'est pas le monsieur qu'on attend. A la scène suivante, on annonce un autre monsieur. Et les mêmes jeux et mots de se répéter.

(1) Le père du jeune homme à marier ressemble à Bernardin de *l'Enfant Prodigue*.

MME PETITBOURG. — Comment, tu ne te rappelles pas ce que tu as mangé avant-hier ?

DOROTHÉE. — Hélas ! non !...

CÉCILE. — Mais, maman, nous dinions chez les Marcheprime !

MME PETITBOURG. — C'est juste ! (*Après un temps, avec éclat*). Alors, pourquoi m'a-t-elle marqué de la romaine ?

DOROTHÉE, *timidement*. — Ce n'est peut-être pas de la romaine ?

MME PETITBOURG, *s'emportant*. — Comment ! il n'y a pas écrit romaine ? Tiens ! (*Montrant son livre*) Rom... (*Changeant de ton, tranquillement*) Ah ! non !... « Tomates ». Ce sont des tomates !...

C'est sans doute à cette scène que Lavoix et Becque se sont regardés pour se dire muettement : « Mais ce sont les *Corbeaux* ! » On dirait Mme Vigneron et ses filles fouillant toute la pièce, à la recherche d'une carte de visite — que la mère distraite et soucieuse tient dans sa poche. Evidemment, dans la pièce de M. Dreyfus il s'agit de la romaine, mais le trait psychologique est le même ; il est absolument parallèle à celui dont Becque a marqué la figure de son personnage. M. Dreyfus, comme nous tous, a pu observer ce fait dans la réalité. L'eût-il mis dans sa pièce sans avoir lu les *Corbeaux* ?

Toute cette affaire s'est terminée, un an après, par des accolades. Le théâtre du Vaudeville reprenait la *Parisienne* de Becque et la *Victime* de M. Dreyfus. « M. Abraham Dreyfus, écrit le *Voltaire* du 20 décembre 1893, est survenu et s'est approché de M. Becque et les deux amis intimes, réunis sur l'affiche du Vaudeville, se sont embrassés avec effusion... »

Nous avons vu, pour le consulter, M. Dreyfus, qui nous a fait un accueil très cordial. « M. Dreyfus est-il sûr de lui ? N'a-t-il ni fiel ni ran-

cune ? » demandait Becque en 1892. Vingt-huit ans après, M. Dreyfus nous a paru très serein, très philosophe. Pas une trace de rancune. Il ne se défend pas. Il nous donne une coupure du *Gaulois*, sa réponse. Il ne veut rien ajouter. A l'opposé de Becque, il vit dans un intérieur confortable où de tendres affections l'entourent, et où il peut très aimablement offrir le thé à un étranger qui est venu remuer de vieux souvenirs. A quelques minutes de sa demeure, la statue de Becque se dresse crânement, et ses pas le mènent souvent devant elle. Les siens ont l'air de dire qu'il y a là de l'injustice : pour l'un la gloire, pour l'autre rien qu'un respect correct; mais M. Dreyfus sourit à ces protestations familiales et s'empresse de parler d'une de ses pièces qu'on doit reprendre. En partant, nous emportons l'impression d'un auteur qui a aimé le théâtre et qui a fait pour le mieux, et nous emportons *Les Amis*, la comédie de M. Dreyfus.

Dans cette pièce aussi, quinze ans après les *Corbeaux*, Becque est en quelque sorte présent. La curieuse étude psychologique de l'amitié que M. Dreyfus y a fait d'une façon bien personnelle, quoique les procédés dramatiques tiennent beaucoup de Scribe et de Labiche, est de temps en temps comme hantée par l'œuvre de Becque. On dirait que, parfois, on entend quelque personnage des *Corbeaux* : « Il ne faut jamais se hâter d'appeler les hommes de loi, car une fois qu'ils sont entrés chez vous, ils n'en sortent plus ! » Souvent même c'est à la *Parisienne* que des allusions sont faites. Parfois, un écho lointain des pensées que Becque avait exprimées : « Une femme qui aime vraiment son mari ne se cabre pas si vite devant la mani-

festation d'une jalousie dont elle ne peut être, en somme, que flattée » (1). Parfois, des réminiscences plus manifestes, comme le récit que Roger fait de l'adultère de sa femme Germaine :

ROGER. — ... Il y avait dans l'entourage de ma femme un certain M. de Chavenay, un cousin... Il avait l'habitude de la voir presque tous les jours, en s'autorisant de leur parenté, de notre voisinage et de l'amitié que je lui témoignais...

GILARD. — Ah !

ROGER. — J'étais fort ridicule, assurément; je m'en suis rendu compte... après; mais pourquoi le nierais-je ? Ce garçon m'était sympathique... Et je l'avais poussé moi-même à s'occuper d'elle pendant mes trop fréquentes absences.

Ne diriez-vous pas que c'est Du Mesnil qui s'est aperçu de l'infidélité de Clotilde et de la lâcheté de son ami Lafont ?

Et puis, on retrouve des détails pareils à certains de la *Parisienne*; disposés et inscrustés les uns dans les autres d'une manière différente, ce sont cependant les mêmes motifs que dans les pièces de Becque :

ROGER. — Une heure après mon retour, pendant que je causais avec ma femme, un domestique, qui ne me savait sans doute pas rentré, lui apporta une lettre... Ma femme prend cette lettre, la regarde à peine, la jette négligemment — négligemment en apparence, adroitement en réalité — dans un tiroir de sa table à ouvrage et, pour répondre à mon regard étonné, me dit : « Ce n'est rien..., c'est un mot de ma couturière ». Or, si prompt qu'eût été le mouvement de ma femme, j'avais aperçu la suscription de l'enveloppe et reconnu l'écriture de M. de Chavenay... et c'est d'une voix étranglée par l'émotion, avec un faux calme et un sourire con-

(1) Chez Becque : « C'était de la jalousie, mais une jalousie aimable, qui flatte l'amour-propre... »

vulsé, que j'invitais ma femme à lire la lettre qu'elle n'avait pas encore ouverte. Elle devina ma pensée, car elle rougit en me répondant : « C'est inutile; je te dis que c'est un mot de ma couturière »... « Et moi, ripostai-je brusquement, je vous dis que c'est une lettre de M. de Chavenay ... » « Ah ! fit-elle... Et si cela était ?.. » « Si cela était, vous auriez menti. Or cela est; donc vous mentiez; *donnez-moi cette lettre !*... »

Cette lettre jetée dans un tiroir de la table à ouvrage, ce mot de la couturière, ce soupçon, cette demande : « *Donnez-moi cette lettre !* », mais c'est un récit fait avec de la *Parisienne*. La scène « ouvrez ce secrétaire et donnez-moi cette lettre ! » qui, chez Becque, a lieu entre l'amie et l'amant, est appliquée chez M. Dreyfus au mari et à la femme. Mais l'auteur des *Amis* n'est point un imitateur inintelligent; il n'imité même pas. Son intention semble être aussi de mettre sur la scène une trouvaille qui dépasserait le début de la *Parisienne*. A son tour il tend un piège à ses auditeurs. La lettre est en effet de la couturière, mais celle-ci l'avait mise dans une enveloppe préparée par l'ami obligeant et empressé de rendre un service; l'adultère n'existe même pas. Pour retomber si vite dans le vieux jeu de la comédie scribienne, M. Dreyfus ne passe pas moins par Becque, et son esprit, pendant qu'il compose *Les Amis*, n'en est pas moins traversé par *La Parisienne*.

II

M. Abraham Dreyfus fut le seul auteur qui profita des conseils de Becque sans avoir joui de

toute sa générosité, qui, dans cette occasion, a témoigné d'une défaillance. Pourquoi Becque ne s'est-il pas élevé au-dessus des cabales ? Pourquoi n'a-t-il pas compris que l'ingratitude de M. Dreyfus n'était qu'une forme de la dignité humaine, qu'une rançon de l'amour-propre ? M. Dreyfus paya pour tout le monde. Pour d'autres, pour ceux même qui avaient copié grossièrement son œuvre, Becque a fait preuve d'une vraie magnanimité.

Ses sympathies encourageantes, inlassables, sont allées surtout vers le Théâtre-Libre et vers son fondateur M. André Antoine. C'est Becque qui, avec autorité, a écrit l'article le plus favorable aux débuts du mouvement créé à l'ancien passage de l'Elysée des Beaux-Arts. La première saison du Théâtre-Libre s'était à peine écoulée que Becque élevait sa voix puissante en faveur de celui-ci. Sa préface aux *Premières Illustrées* de 1887 est une cloche retentissante qui appelle au ralliement pour une besogne utile et admirable. Cet écrit fut une protection efficace, un éloge qui fortifie et qui donne des ailes. Becque vit clair dans la conception-maîtresse du nouvel art :

Je viens de nommer le Théâtre-Libre de M. Antoine, et je l'ai bien fait exprès. Voilà un directeur vraiment jeune, avec une perception très fine de toutes les choses du théâtre; des auteurs convaincus dont le désintéressement ne fait pas de doute; une troupe pleine d'ardeur qui possède deux qualités inestimables, la simplicité et le naturel; dès que cette maison d'art a été ouverte, le public lettré y est accouru, et il n'y eut de vie dramatique l'hiver dernier que chez elle.

Becque attaque la Chronique théâtrale qui est entrée là comme une matrone et qui n'a pas essayé de comprendre les tentatives intéressantes des au-

teurs sincères et artistes. Il défend, soutient et encourage le « théâtre de l'avenir », qui était pour lui l'avenir du théâtre. Il loue cette compagnie d'acteurs improvisés d'avoir donné la *Puissance des Ténèbres*, La levée d'art vivant fut saluée affectueusement, et, d'un ton vigoureusement combatif, Becque consacrait sa vitalité et sa brillante carrière.

Ce patronage, si retentissant, criait la vérité au point d'irriter les amis jaloux du Théâtre-Libre, comme Henry Céard (1). Becque ne désarma pas. Il publia la même préface dans *Le Figaro* et il continua à bien soutenir M. Antoine et ses amis. Dans une enquête organisée par Henri de Weindel, « journaliste de rare talent » (2), Becque donnait le même avis élogieux : « On est fatigué, on veut du nouveau. Le nouveau est là. Antoine est venu qui a rendu un service considérable, on ne saurait le dire trop haut, à l'art dramatique en faisant une œuvre admirable. Les directeurs contestent les jeunes, mais ils les jouent » (3).

(1) Dans la *Vie Populaire* du 5 novembre 1888, H. Céard écrivait : « A défaut de mieux, M. Becque a daigné accorder au Théâtre-Libre sa rare et inutile protection. Il a donné des conseils à M. Antoine, travail plus facile que de lui donner une pièce... Assurément, il y a du bon dans les observations de M. Becque, réveillant les indifférences et poussant aux chefs-d'œuvre. Que ne suit-il pas ses précieux avis ? »

(2) « *Mes souvenirs* » sur le Théâtre-Libre, p. 275.

(3) Même plus tard, presque dix ans après, Becque encourageait M. Antoine dans ses efforts. Avant le ministre des Beaux-Arts, c'est lui qui mit sur la poitrine du directeur du Théâtre-Libre la croix de chevalier. A l'occasion de la fête organisée pour célébrer la nomination du directeur de l'Odéon dans la Légion d'Honneur, Becque écrivait : « ...Je pensais malgré moi au pauvre Antoine et je lui envoyais de loin, à travers l'espace, un petit sourire d'intelligence. Il n'y a pas de croix en diamants qui tienne. Tout le mouvement dramatique de ces dix dernières années, c'est Antoine qui l'a créé. Tous les auteurs dramatiques d'aujourd'hui et de demain, c'est

Catulle Mendès, en envoyant *La Femme de Tabarin* à M. Antoine, en 1887, lui avait écrit : « La scène où vous jouez la comédie avec vos jeunes camarades est la consolation des vieux romantiques en même temps que l'espoir des jeunes naturalistes ». Zola disait que le secret du succès du Théâtre-Libre résidait dans le fait d'être venu à l'heure propice. M. René Doumic, en 1890, dans la *Revue Bleue*, écrivait de son côté : « Le Théâtre-Libre est, comme on sait, le quartier général des partisans de l'art nouveau, de cet art qui est issu des théories de M. Zola et des exemples de M. Becque ». Au début, les naturalistes aidaient les initiateurs, et le prologue par lequel s'ouvrit la première soirée du Théâtre-Libre déclare, quoique ironiquement, que les quatre pièces jouées le 30 mars 1887 sur la place Pigalle proviennent d'« un pays lointain » où « les indigènes cultivent surtout le document humain ». L'école de Zola a essayé de s'emparer de cette scène fermée pour l'exploiter en sa faveur. Mais les romantiques y sont venus aussi. M. Antoine ensuite a demandé, accepté ou annoncé même des œuvres de la vieille école. Par son éclectisme, il n'a permis à aucun groupe de mettre une étiquette tout à fait exclusive sur sa boutique (1). Son sens pratique le

Antoine qui les a mis en vue. Antoine nous a fait connaître les chefs-d'œuvre étrangers... C'est Antoine, c'est le Théâtre-Libre qui fournit aujourd'hui au Théâtre-Français ses plus remarquables tragédies ». (*Souvenirs d'un auteur dramatique*, p. 181).

(1) François Coppée, Théodore de Banville, Jean Richepin, Jean Aicard, Villiers de l'Isle-Adam figurent au programme. Lorsqu'en 1890 on poursuivait les œuvres de M. Lucien Descaves, le cercle du Théâtre-Libre organisa une protestation contre ces poursuites. En quarante-huit heures il fallait recueillir les signatures des célèbres écrivains. Georges Ohnet, si opposé aux idées de la comédie réaliste, apposa le premier la sienne au-dessous du texte préparé par Rodolphe Darzens et L. Hennique.

poussait à varier les spectacles et les pièces. Cependant, c'est l'exemple de Becque qui a le plus déterminé l'œuvre du Théâtre-Libre. C'est deux ans après *La Parisienne* que celui-ci se forme et commence à mobiliser les forces dramatiques jeunes et inutilisées. M. Antoine, dans « *Mes Souvenirs* » sur le *Théâtre-Libre*, écrit : « Pour mon compte, je n'avais pas le moindre dessein de devenir un acteur ou directeur professionnel et l'on m'eût bien fait rire si l'on m'avait prédit que nous allions révolutionner l'art dramatique ». Il faisait, en 1882, son service militaire dans le Sud-tunisien, et la bataille des *Corbeaux* s'était déroulée sans lui. Sa vie « monotone et laborieuse d'un employé à 150 francs » n'a pas dû être troublée par le cas de la *Parisienne*. C'est pourquoi il a toujours pu croire que c'était son Théâtre-Libre qui avait « révolutionné l'art dramatique ». La révolution datait de 1882. Il s'agissait de la changer en une victoire définitive et d'en assurer les conséquences heureuses aussi bien que d'en discipliner, ensuite, les excès.

« Le tort de M. Henry Becque, écrivait Francisque Sarcey, en 1897, c'est de n'avoir pas gardé la tête du mouvement ». Probablement, ses disciples réalistes, dans ce cas, eussent mis, comme Becque le conseillait, « un peu d'eau dans leur vin ». Au lieu de la pièce *rosse*, on eût eu davantage de la comédie psychologique. Que d'exagérations eussent été épargnées au théâtre ! Becque a été un générateur et non pas un chef de parti. Si dans *La Cocarde*, par exemple, représentée en 1887, Jules Vidal, autrement goncouriste, s'était inspiré de lui pour faire de l'esprit caustique et pour forcer le sarcasme, c'est le fait du

zèle excessif d'un admirateur et non pas d'un élève docile ou d'un partisan discipliné.

Du fameux soir où Henry Fouquier, chroniqueur du *Figaro*, avait franchi le pittoresque passage de l'Elysée des Beaux-Arts pour assister, dans un théâtriculet, à la représentation de quatre petites comédies inédites et pour donner le lendemain, le 2 avril 1887, en tête du journal, l'article prophétique sur l'entreprise de M. Antoine (1), en passant par une froide soirée d'octobre où l'on joua *l'Evasion*, pièce en 1 acte, de Villiers de l'Isle Adam et dont Jules Lemaître et Augustin Filon nous ont laissé la description (2), en continuant par

(1) Henry Fouquier terminait sa chronique par les lignes suivantes : « Je n'ai voulu que noter une curiosité de ce Paris, singulier et inépuisable en surprise, qui n'a pas un carrefour perdu où, derrière une porte mal close, ou une fenêtre qui ferme mal, on ne découvre une de ces mystérieuses lueurs, une de ces lampes allumées de travailleur ou de fou, qui font avec le temps des aurores ou des incendies ».

(2) A. Filon, dans son livre *De Dumas à Rostand*, ne fait, en somme, que résumer les impressions que Jules Lemaître publia le 17 octobre 1887, dans son feuillet du *Journal des Débats* : « Vous auriez pu voir mardi dernier, vers huit heures et demie du soir, des ombres se faufiler à travers les baraques de la foire de Montmartre, et tourner anxieusement parmi les plaques d'eau du pavé, autour de la place Pigalle, interrogeant du binocle les plaques des coins de rue; pas de passage, pas de théâtre. Nous finissons par courir à la lumière d'un marchand de vin, et nous nous engageons dans une ruelle escarpée et tortueuse, sobrement éclairée. Une file de fiacres montait lentement. Nous les suivions; de chaque côté de vagues mesures et des murailles souillées, tout au bout, un vague escalier. Nous avions l'air de bons mages en paletot à la recherche d'une crèche cachée et glorieuse. Est-ce la crèche où renaitra le drame, ce vieillard décrépît et radoteur?... La salle est toute petite, assez naïvement peinturlurée et ressemble à une salle de concert d'un chef-lieu de canton. On pourrait tendre la main aux acteurs par-dessus la rampe et allonger ses jambes sur la niche du souffleur. La scène est si étroite qu'on ne peut y dresser que des décors fort élémentaires, et elle est si proche de nous que l'illusion scénique est impossible. Si elle naît en nous, c'est que nous l'au-

les spectacles mouvementés organisés à Montparnasse, par *La Journée Parlementaire* de Maurice Barrès, jusqu'à la première des *Fossiles*, quand on souleva un tonnerre de protestations contre la Comédie-Française qui avait refusé cette pièce, et jusqu'au moment même où M. Antoine, sentant la faillite financière de son théâtre, se découragea et se décida à abandonner le Théâtre-Libre (1), pendant sept ans a vécu un théâtre nouveau qui est sorti en somme de celui de Becque. Une école nouvelle, dont le chef, dont le maître divin (2), était l'auteur des *Corbeaux* et de la *Parisienne*, se syndiquait pour imposer l'esprit becquien, pour aller même jusqu'à l'abus, la censure n'existant pas dans le cercle fermé des théâtre-libristes et l'ardeur des tendances n'étant que plus enflammée à être pratiquée en commun. Maurice Boniface, dont *La Tante Léontine*, créée en 1890, fut un énorme succès du Théâtre-Libre et força l'enthousiasme de F. Sarcey, a tout simplement, avec du talent bien entendu, imité le comique pénétrant

rons créée, comme faisaient du reste les braves spectateurs du temps de Shakespeare, qui voyaient ce qu'un écrivain leur commandait de voir, ou ceux du temps de Molière où le rêve n'était nullement dérangé par les allées et venues du moucheur de chandelles ».

(1) Le 25 avril 1894, M. Antoine écrit dans « *Mes Souvenirs* » sur le Théâtre-Libre : « *Le Missionnaire* [de Marcel Luguët], que nous venons de donner, est d'une forme vraiment inattendue. C'est une histoire en cinq tableaux entremêlée des commentaires d'un lecteur placé à l'avant-scène, feuilletant un livre dont il tourne les pages. Après des fragments lus à haute voix, il continue, tandis que sur la scène certains épisodes se déroulent. Cela, qui est neuf, met le public en joie. J'ai pris le rôle difficile du lecteur, et, toute la soirée, je reste livré aux plaisanteries de la salle. Même, à un moment, dans le bruit, il m'arrive une poignée de sous par la figure; c'est extrêmement symbolique. Ce geste brutal me décide, à la minute même, à abandonner le Théâtre-Libre ».

(2) H. Parigot, *Le Théâtre d'Hier*, p. VII.

et pinçant de Becque. Si l'élément vaudevillesque, si même la gaité franche et débridée l'emporte dans sa première comédie, elle tient cependant moins de *l'Enfant Prodigue* que de la *Navette* et de la *Parisienne*. Cet auteur qui, deux ans plus tard, sera joué au Théâtre du Vaudeville, a publiquement reconnu sa dette envers Becque. « Ce que, pour ma part, écrivait-il à un enquêteur, je n'aime pas dans la génération qui nous a précédés, — Scribe, Augier, Dumas fils — ce ne sont pas les théories d'art : ce sont les œuvres. Par contre, c'est plus à cause de ses pièces que de ses systèmes d'esthétique que je goûte vivement la génération actuelle. J'y admire en première ligne Becque, dont je crois que, plus ou moins consciemment, nous procédons tous » (1). Henri de Chennevières, un des jeunes, disait également que lui et ses contemporains demandaient « le secret du théâtre de demain » à Becque. Gaston Salandri, qui prêchait l'intrépidité et citait l'exemple du maître (2), dans ses pièces : *La Prose*, *La Rançon* et *Le Grappin*, se montra dans son audace digne, et même trop, du modèle. M. Georges Lecomte, qui durant sa vie restera un admirateur, pour ainsi dire, militant d'Henry Becque, donna les *Corbeaux* de la grande bourgeoisie sinon de l'aristocratie. Dans *La Meule*, que le Théâtre-Libre monta en 1891 (3) et qui fut la première pièce

(1) Lencou, p. 138.

(2) *Art et Critique*, 15 novembre 1890.

(3) Dans « *Mes Souvenirs* » sur le *Théâtre-Libre*, M. Antoine note, le 16 février 1891, ceci : « En ce moment, nous répétons, pour le prochain spectacle, la première pièce d'un nouveau camarade, Georges Lecomte, un grand jeune homme aimable et disert, avec lequel je taille volontiers de longues bavettes, car il est d'une chaleur éloquente qui contraste un peu avec le milieu blagueur du Théâtre-Libre.

de M. Lecomte, la fin de la pièce rappelle bien la source : Jeanne Rousselot, jeune fille de vingt-deux ans, se dévouant, se sacrifiant à sa famille, se marie avec le vieux M. de Stellanville.

Que de pièces jouées vers cette époque, vers les années 1885-1890, qui ont la même coupe, les mêmes procédés psychologiques et dramatiques, la même philosophie que celles de Becque ! Aujourd'hui il n'en reste plus rien, ni les noms des auteurs, ni les titres des pièces. Mais tous ces « jeunes gens », — comme les appelait Brunetière (1), qui, las du *Feu Toupinel*, ne leur donnait pas tout à fait tort et inclinait vers eux, — créaient une atmosphère favorable au triomphe de la comédie psychologique fondée par Becque et au prolongement de celle-ci dans l'avenir.

Deux auteurs importants appartenant au groupe du Théâtre-Libre qui subirent tout particulièrement l'influence de Becque étaient Jean Jullien et Georges Ancey.

Le premier se fit de même le théoricien de la nouvelle école. Il fonda en 1889 la revue *Art et Critique* afin de combattre « le théâtre pour le théâtre » et de défendre les idées du groupe de M. Antoine (2). Sa renommée était à l'époque très grande. Sarcey écrivait à son sujet : « C'est un écrivain sérieux, qui a l'habitude de peser ses paroles et qui jouit dans notre monde des lettres d'une réelle autorité » (3). Dans ses *Etudes Critiques* Rudolph Lothar constatait que Jullien était celui qui avait formulé la doctrine du réalisme conséquent. En effet, sans se poser en réformateur,

(1) *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} avril 1890.

(2) « *Mes Souvenirs* » sur le Théâtre-Libre, p. 147.

(3) *Le Temps*, 17 novembre 1890.

le directeur d'*Art et Critique* espérait « faciliter la révélation de quelques formules nouvelles ». Il s'attaquait au public par trop tolérant : « Ah ! Grand Public benêt, tu as bien le théâtre et les artistes que tu mérites ! » Il abandonna une situation lucrative pour consacrer tout son temps à ses « essais théoriques et pratiques », à son *Théâtre Vivant* (1). « Je suis un insoumis, je refuse de me faire bénir par MM. Dumas fils, Meilhac et Sardou », écrivait-il dans une préface. Il partit en guerre contre les directeurs. « Pendant vingt ans et plus, écrit-il dans le deuxième volume du *Théâtre Vivant*, les entrepreneurs de comédies ont systématiquement éloigné du théâtre les jeunes écrivains pour réserver leurs faveurs à des fournisseurs brevetés ». On croirait lire la préface qu'Henry Becque écrivit aux *Soirées Parisiennes* dix ans auparavant. C'est la signature de Becque qu'on croirait, à en jurer, trouver sous ces lignes : « Les directeurs se cantonnent dans les vieilles idées du grossissement obligatoire, de l'in-vraisemblance nécessaire, de l'optique spéciale; idées qui depuis longtemps n'ont plus cours forcé en littérature dramatique. Les producteurs modernes les dépassent... » (2). Le système dramatique qu'il préconisait était en somme celui du théâtre de Becque : « L'art n'est pas seulement la nature; le théâtre ne doit pas être seulement la vie ». Il voulait qu'on serrât la vie du plus près possible. « Notre but, écrivait-il en réponse à ceux qui reprochaient au théâtre de Becque et à son école le manque de gaieté, notre but n'est pas de prêter à rire ». A une heure où cela était encore de l'hé-

(1) Paris, 1892.

(2) *Ibidem*, page 38.

resie, il réclamait le droit de l'auteur au désintéressement artistique. Tout à fait dans les idées de Becque, il indiquait les « nécessités » du nouveau théâtre et le devoir suprême d'un auteur dramatique : « C'est le devoir et le devoir le plus élevé de l'auteur dramatique que d'étudier les maladies morales de notre société et de les montrer telles qu'elles sont; c'est presque en indiquer le remède ». Jullien ne demande pas la stylisation, l'artisme des Goncourt, ni le procédé fiévreux et brutal de Zola; il parle comme son maître, Becque, le fondateur du réalisme dramatique.

J. Jullien se trouvait toujours parmi ceux qui payaient par une affectueuse reconnaissance la dette morale contractée envers l'enseignement et l'exemple de Becque. En 1893, il écrivait sur son maître dans *La Plume* : « Henry Becque est plus qu'un chef d'école, c'est un réformateur qui modifie du tout au tout la base du théâtre ». Lorsque, la même année, *La Parisienne* eut sa revanche, il ne trouva pas de qualificatifs assez impressionnants pour la constater. « Hier, écrivait-il dans *Paris*, les directeurs du Vaudeville ont offert à leurs abonnés et à quelques artistes un spectacle inoubliable, *La Parisienne* avec Réjane, Mayer et Lagrange... Une réparation était bien due à cette *Parisienne* qui, après le premier attentat de la Renaissance, eut à subir, à la Comédie-Française, le dernier des outrages ». Cette réparation, dit-il, « est éclatante ». Longtemps, et après la mort de Becque, il gardera un reconnaissant souvenir du maître. C'est avec piété qu'il en parle dans sa préface à la nouvelle édition des *Corbeaux* et de la *Parisienne* (La Plume, 1902).

A examiner de plus près encore cette influence

de Becque sur les théories et le théâtre de Jean Jullien, on trouve aussi d'incontestables ressemblances entre leurs pièces. La *Sérénade* qui, tout en voisinant sur l'affiche avec *Le Baiser* de Banville, vers lequel allait presque tout l'intérêt, fit sensation en 1887; cette *Sérénade* qu'Henry Céard traitait de « révolutionnaire », est du Becque poussé très loin. A côté du naturalisme dans le choix du sujet, la peinture est réaliste, les personnages sont des bourgeois sortis de la *Navette* et des *Corbeaux*. Mme Cottin est capable de bêtises, l'amant est d'une médiocrité sans éclat romantique, la jeune fille n'est point une ingénue conventionnelle. Ce qui rappelle la vérité de l'observation que nous avons rencontrée chez Becque, c'est surtout la fin, ce compromis navrant et vrai auquel la famille recourt, ce mariage de la fille avec le précepteur de son frère, serviteur complaisant de sa mère affolée par l'amour d'un poète.

Si Jullien frôle quelque peu trop le zolisme dans la *Sérénade*, son *Echéance*, pièce en un acte, jouée au Théâtre-Libre en 1889, n'est qu'un résumé de la *Parisienne*, bien entendu *mutatis mutandis*. C'est, si l'on veut, la pièce de Becque un peu plus vraisemblable quant au septicisme des personnages et un peu plus cynique envers l'égoïsme humain. Valentine Tabard est une Clotilde Du Mesnil, sauf son désintéressement dans l'infidélité. Le mari est un crédule, comme celui de Becque, mais, une fois, le soupçon est venu ébranler sa crédulité, l'ébranler sérieusement, plus sérieusement que dans le cas de Du Mesnil; c'est que Samuel Tabard est un financier. Comme chez Becque, la scène se passe « de nos jours à Paris ». Trois personnages : le mari, la femme et l'ami,

comme dans *La Parisienne*; la bonne est remplacée par un employé du mari, le deuxième amant est invisible. Tabard est dans l'embarras; ses créanciers se sont donné le mot et exigent d'être payés. Ses amis se dérobent. « Ah, les amis, ils sont encore plus âpres et plus durs que les autres ! » se désespère-t-il. Il ne lui reste que le browning. Une pensée le tourmente, cependant. Sa femme lui pardonnera-t-elle ? « Elle pourra se remarier, elle changera de nom, et elle sera heureuse encore », songe-t-il au moment où sa Valentine entre. « Tu vas voir si je suis un bon diplomate », lui crie-t-elle en battant des mains et en lui remettant cinq liasses de billets de banque. Il n'en croit pas ses yeux. La bonne épouse doublée d'une femme perfide joue sa scène :

SAMUEL. — Où as-tu trouvé cela, Valentine ?

VALENTINE, *sans se retourner, devant la glace*. — C'est une idée à moi. Hein, ta petite femme s'entend aux affaires, elle aussi. Je t'avais vu si triste, si désespéré ce matin, mon pauvre cher...

SAMUEL, *allant à Valentine*. — Tu es allée chez ton père ?

VALENTINE, *en tournant la tête*. — Papa, oh non, il n'est pas assez généreux pour ça...

SAMUEL, *intrigué*. — Comment t'es-tu donc arrangée ? Qu'as-tu fait ? Comment t'y es-tu prise, quand moi, je renonçais déjà ?...

VALENTINE. — Je suis tout simplement allée chez notre ami Galabart et je lui ai dit : « Samuel est, en ce moment-ci, dans une situation assez embarrassée, il lui faut soixante mille francs avant quatre heures; je sais que jamais il n'aurait osé vous demander cette somme, voilà pourquoi je suis venue. » Et il s'est exécuté immédiatement, me remerciant beaucoup d'avoir songé à lui et s'excusant de ne pouvoir faire davantage.

SAMUEL, *allant recompter les billets*. — Galabart !

c'est vrai, je n'y avais pas pensé, je supposais qu'il était comme les autres. Ce sont les meilleurs qu'on oublie : le brave ami !

VALENTINE, *câline, tendant la joue*. — Et qu'est-ce qu'on donne à sa petite femme pour la peine ?

SAMUEL. — Oh oui ! de grand cœur et de bon cœur. (*Il l'embrasse*).

Ne dirait-on pas que c'est Du Mesnil écoutant l'explication que Clotilde fait de sa nomination en lui faisant penser à la lettre adressée à son amie Lolotte ? Mais le mari de Jean Jullien, resté seul (sa femme est partie se reposer), est envahi subitement par le doute. Certains détails le troublent. Galabert les accompagne au théâtre, il sert de cavalier à sa femme; ils s'entendent, elle et lui, comme deux camarades, comme Clotilde et Lafont, dirions-nous. Une pensée affreuse s'empare du mari puissamment, il s'indigne contre la déloyauté infâme de son ami et contre le geste adultère de sa femme, et son employé a toutes les peines du monde à lui arracher l'argent pour le verser à la banque à l'heure due.

Les pièces divergent complètement en ce qui concerne la dose du soupçon. Jusqu'à sa mort, Du Mesnil ne s'est aperçu de rien au sujet du premier amant; pour le deuxième, sous forme d'une plaisanterie, il a taquiné sa femme. Le mari crédule de Jean Jullien a eu une vraie crise de doute. Il eût même voulu tuer Galabert si la vive défense de son ami contre une idée si odieuse n'avait pu rétablir les rapports. « Moi, s'est écrié l'ami, moi, ton vieil ami, moi, un camarade de vingt ans, mais, ah ! ça, pour qui me prends-tu ? » « Je veux bien t'excuser, lui dit-il à la façon paradoxale des personnages de Becque, parce que tu es affolé par le krach, tu déraisonnes, tu n'as plus ta tête à toi ».

C'est déjà quelque peu du Bernstein, mais aussitôt après, la réconciliation est tout à fait à la manière de Becque : le mari serre la main à Galabert tout en tenant celle de sa femme : « Ah, mes bons amis ! » L'ami interrompt ses lamentations rétrospectives par un cordial « Tais-toi, voyons, je t'en prie », et, contrairement à son idée d'un écroulement universel qu'il prévoyait, la femme oppose un doux reproche et un encouragement : « Monsieur Galabert, ta femme, nous n'étions donc pas là ! » Cependant que le confiant mari s'exclame : « Je suis bien heureux ! Je suis bien heureux ! », Valentine, moins experte en allusions et en sous-entendus que Clotilde, va dire à l'oreille de son Lafont : « Et moi donc ! à présent que tout est payé, vous allez voir comme la confiance va renaître... » Le célèbre mot de Clotilde : « La confiance, monsieur Lafont, la confiance... » réapparaît dans une pièce de plus.

On avait dit, au moment où le Théâtre-Libre était vivement combattu, que cette « étude psychologique », comme la désignait le sous-titre de *l'Echéance*, est « du mauvais Becque » et « du Becque faisandé ». Possible, mais c'est une autre question. Toujours est-il que c'est « du Becque ».

Le deuxième auteur, Georges Ancey, incontestablement, sentit naître sa vocation au contact du théâtre de Becque. Il a parlé de Molière comme de « notre maître à tous » ; il a donné à l'une de ses pièces le titre de *l'Ecole des Veufs* à l'instar de *l'Ecole des Maris* et de *l'Ecole des Femmes* (1) ; mais c'est de Becque dont il pourrait surtout se réclamer. Du reste il disait à qui voulait l'entendre que Bec-

(1) « Toutes les fois que M. Georges Ancey juge les pièces des autres, il se réclame de Molière », disait F. Brunetière en 1890.

que seul lui « avait ouvert les yeux à la lumière ». Sur son esprit l'action du théâtre de Becque s'est fait sentir presque absolue. Il a subi aussi l'influence du naturalisme; celle du roman et du théâtre de Balzac, du *Curé de Tours* (1) et de *la Marâtre* par exemple, a pu laisser des traces sur lui, mais celle de Becque a été définitive. Pour parler aux obsèques d'Henry Becque au nom des auteurs nouveaux, au nom de sa descendance dramatique, personne ne fut plus qualifié que Georges Ancey. C'est lui qui s'emporte vivement contre Francisque Sarcey et lui riposte vertement sur le ton d'une chronique de l'auteur des *Querelles Littéraires* (2). Son système consiste en un effort de psychologie : il cherche à fixer ce qui est généralement humain. Il disait à M. Lencou : « Ce qui est à mes yeux une détestable manière de procéder, et je ne mets en cause ici que les écrivains désireux et capables de faire véritablement du théâtre de mœurs, c'est de ne mettre à la scène que des cas extraordinaires, que des exceptions. Je pourrais vous citer telle ou telle pièce à succès, au fond de laquelle il n'y a qu'une histoire isolée, très dramatique en elle-même sans doute, mais qui ne peut en aucune façon s'appliquer à la généralité des hommes. Or, tout est là, tout l'art et tout le mérite : se tenir dans les généralités ». C'est lui qui défendait, en-

(1) *Ces Messieurs*, comédie en cinq actes, avec l'abbé Thibaut, le missionnaire Morven et la pénitente Henriette, font penser plus d'une fois aux épisodes de ce roman. On pense aussi à Stendhal.

(2) Il écrit dans *Le Figaro* du 8 février 1891 : « Certes il y aura un éternel malentendu entre nous, les jeunes, et M. Sarcey; il s'amuse follement à des inepties qui nous font pleurer, il se pâme de rire, et il nage dans la joie; nous ne lui demandons pas de conseils, il nous en donne, nous nous gardons bien de les suivre ». Ancey exprime au critique du *Temps* son respect, mais il lui dénie à l'égard des auteurs nouveaux toute compétence littéraire.

core devant M. Lencou, la lenteur de la production; comme Becque, faisant même allusion à la façon de créer de celui-ci, il avouait produire difficilement. Sans vouloir essayer d'entrer en ligne avec lui, il rappelait que sa création est lente comme celle de son maître. A lire sa confession, on la prendrait pour celle de Becque même : « J'ai plusieurs pièces sur le chantier actuellement et, si je ne parviens point à les terminer, c'est que je me heurte à des obstacles sans cesse renaissants ». Il évite l'anecdote. Il cherche ce qui est presque éternel. Il rumine longtemps, et à ceux qui lui en feraient le reproche, il répondrait que, sans être fier, il n'en est pas honteux. « Je connais des maîtres, disait-il en songeant à Becque, qui ont le travail lent et rude et qui n'en font pas moins des chefs-d'œuvre ».

En trois ou quatre ans, Georges Ancey avait conquis une belle place dans le monde théâtral. C'est au mois de juillet 1887 qu'il remit au jeune directeur du Théâtre-Libre sa première pièce, *Monsieur Lamblin* (1); en 1891 il était classé parmi ceux qui, à leur tour, devenaient des chefs. Une des gloires du Théâtre-Libre, il se vit ensuite jouer par l'Odéon, le Théâtre-Antoine et le Gymnase; ses pièces y apportèrent l'esprit de l'école becquienne. Car, quoique très original et talentueux, il garda, jusqu'à sa dernière ligne, l'empreinte de l'apprentis-

(1) « Je cours, écrit dans ses souvenirs sur le Théâtre-Libre M. André Antoine, je cours entre midi et une heure toujours, rue de Châteaudun, chez M. Ancey de Curnieu, qui m'a envoyé un petit mot m'offrant un acte. L'heure étrange à laquelle je me présente me fait surprendre encore celui-ci au milieu de son déjeuner. Dans le salon assez cossu où l'on m'a introduit, entre un grand jeune homme, encore plus timide que moi, si c'est possible : il me donne un petit acte, *Monsieur Lamblin*, que j'emporte avec un vif sentiment de curiosité ».

sage fait dans l'œuvre de Becque. La préoccupation sociale de sa dernière pièce, *Ces Messieurs*, qui mit en scène le monde ecclésiastique, son âpreté inspirée par sa tendance à défendre les exploités, les deshérités, comme le disait l'auteur des *Souvenirs d'un auteur dramatique*, sa sincérité dans la peinture de la vie, tout cela provenait, pour la plus grande part, d'un état d'esprit façonné encore dans sa tendre jeunesse. *L'Avenir*, que Georges Ancey avait écrit consciencieusement, consacrant à sa pièce une longue étude, prouve qu'en 1899, dix ans après ses débuts, l'élève vit dans l'obsession de la première et forte leçon (1). Si l'on était encore au temps où l'on jouait les trilogies sans interruption, cette pièce ferait la deuxième partie d'un ensemble dont le commencement serait les *Corbeaux*. Les trois actes d'Ancey en sont une suite évidente. La courageuse Jeanne Fontet, pauvre fille qui de son travail soutient sa mère, fait le même geste que Marie Vigneron. Elle accepte l'offre du vieux et riche M. Masson de devenir sa femme. Elle se sacrifie pour sa mère et pour son fiancé pauvre et trop peu vaillant pour lutter contre la misère. C'est la situation qui répète et développe le dénouement des *Corbeaux*.

(1) Du reste, les deux auteurs se sont liés d'une grande amitié. Sans cesse, dans ses lettres, Becque pousse Ancey au travail. En 1895, il lui écrit : « J'espère bien, mon cher ami, que vous ne perdez pas une minute et que vous travaillez maintenant avec une régularité exemplaire ». D'après certaines lettres, on pourrait conclure qu'ils se proposaient de collaborer, à une pièce de théâtre. « Quand vous aurez travaillé de votre côté, il faudra travailler un peu ensemble », écrit Becque à Ancey. Vers 1890, Ancey se plaignait du silence que Becque observa quelque temps avec lui. Celui-ci lui répondit : « Je ne vous oublie pas, bien loin de là. Je vais passer quelques jours à Milan et dès mon retour nous travaillerons sérieusement, n'est-ce pas ? » (*Œuvres Complètes*, VII, p, 207).

Le reste n'est que l'intérieur du ménage Teissier, la vie douloureuse de la jeune fille devenue la femme du vieux Masson et l'amie du jeune Etienne Ducarre.

La Dupe, qui, en 1891, donc plus près de sa première création, fut fêtée comme un chef-d'œuvre, est imprégnée de réminiscences de l'œuvre de Becque. Adèle et Albert sont les Geneviève et Lambert des *Honnêtes Femmes* une fois mariés — elle devient malheureuse, lui dépouillé de son air bon garçon. Adèle, c'est aussi l'Antonia de la *Navette* avec une situation légale, avec un foyer conjugal. La facture de la pièce, savamment disposée, harmonisée, est calquée sur celle de la *Parisienne*. — *L'Ecole des Veufs*, jouée en 1889, est conçue « suivant l'évangile d'Henry Becque », pour se servir de l'expression d'Augustin Filon. Comme dans l'*Enfant Prodigue*, un père et un fils courtisent la même femme. Les mots à la Becque, ceux qui jaillissent des situations librement amenées, audacieusement peintes, les mots cruels des consciences corrompues et blasées foisonnent. Mirelet, le héros de la pièce, exige de l'honnêteté dans son immoralité, il veut que sa maîtresse mène une existence « honorable ». « Résistez, Clotilde, résistez. En me restant fidèle, vous restez digne et honorable... », dit de même l'amant de la *Parisienne*. Dans une autre pièce encore, dans *Les Inséparables*, que le public du Théâtre-Libre, avec la critique qui assistait, applaudissait, en 1889, d'acte en acte, de scène en scène, de mot en mot, comme dit le chroniqueur du *Figaro*, Ancey a écrit une *Parisienne* avant le lever du rideau. Mlle Cécile Leroy-Granger est la Clotilde de Becque avant le mariage. Les deux jeunes hommes,

déloyaux l'un envers l'autre, sont de très bons amis. Ils le seront aussi lorsque l'un d'eux aura épousé la jeune fille qu'ils disputent tous deux. Paul et Gaston, ce sont Lafont et Adolphe Du Mesnil avant le premier acte de *La Parisienne*. Dans le dernier acte, le futur Lafont décide Cécile Leroy-Granger à épouser Gaston :

PAUL (à Cécile). — Allons ! vous consentez, vous consentez à l'épouser, n'est-ce pas ? Je vous en prie, je vous en prie instamment... Tout n'est pas perdu, que diable ! Plus tard, quand vous serez mariée, nous nous reverrons... j'y compte bien, car vous êtes charmante ! Nous nous reverrons dans les soirées, dans les bals, et puis... chez Gaston. Gaston est mon ami !...

C'est un prologue en trois actes à jouer avant la pièce de Becque. Les personnages, dessinés d'un trait net et sûr, le dialogue vif et naturel, « l'inconscience » des héros, presque rien n'empêchera de composer un tel spectacle et de le mettre sous les auspices du nom de Becque.

Mais c'est avec *Monsieur Lamblin* que Georges Ancey nous fournit la meilleure preuve de la puissance avec laquelle l'influence de Becque s'est exercée sur lui. A force de fouiller avec admiration des pièces du dramaturge, Georges Ancey s'en est pénétré pour pouvoir écrire deux ou trois de ses comédies. S'il est encore difficile de montrer mathématiquement que *Les Inséparables* sortent de la lecture de la *Parisienne*, l'origine de *Monsieur Lamblin* se découvre aisément. La comédie que Becque consacra à l'adultère a engendré plus d'une descendante (1). La première pièce de Georges Ancey en

(1) Parmi les *auctores minores*, Albert Guinon écrit son *Partage* avec des scènes de la *Parisienne*, bien que son Bernard Rougier diffère tout à fait de Du Mesnil. Dans ses deux actes de *Seul*, Mme Ledoux dit à son mari

est sortie toute habillée, elle en est même pétrie. M. Antoine n'a joué cet acte qu'un an après l'avoir reçu. L'impression en a été saisissante. L'auteur eut « le pied à l'étrier », disent des contemporains. « Dans l'entr'acte, on me questionnait beaucoup sur lui », écrit M. Antoine dans son journal. A la fin de la saison, à Montparnasse, un comédien de race, M. Henry Mayer, l'incomparable interprète de Lafont, actuellement sociétaire de la Comédie-Française, créa, avec Mme Nancy Vernet, le « petit bijou » qu'était l'acte d'Ancey (1). Il y eut la sensation forte et irrésistible de quelque chose de vraiment neuf. La critique déclara qu'elle mettait la main sur un auteur d'un bel avenir et sur une pièce qui ferait de l'an 1888 une date intéressante de la vie théâtrale. On parlait plus de cet acte que de la *Prose*, la grande comédie de Gaston Salandri, à laquelle, au fond, il servait de lever de rideau. On consacrera un jour à Georges Ancey une monographie où l'on étudiera cet homme probe, ce lambin productif quand-même, et son théâtre injustement trop oublié. On y racontera les détails, le succès et le retentissement de *Monsieur Lamblin*. Ce qui nous intéresse ici, ce sont ses emprunts faits à la *Parisienne*, ou, au moins, sa parenté avec elle.

Si, par une inspiration trop servile de Becque, Ancey avait donné à sa pièce le titre *Le Parisien*, on ne l'aurait point blâmé d'en avoir indiqué la source. — De temps en temps, on dirait qu'Ancey reprend *L'Enlèvement* de Becque pour le conden-

en lui parlant d'elle et de son amant : « Je t'assure que nous t'aimions bien ».

(1) Nancy Vernet, *Dix ans de coulisses*, Paris 1908, p. 76.

ser et lui donner une forme parfaite. Après avoir vu Mme Mathilde Cogé, son amie, Lamblin a expédié dans la journée beaucoup de travail dans son bureau et s'est dépêché de revenir vers sa femme avec un amour et une tendresse qui lui font oublier ses crimes conjugaux. Il est chez lui, en famille, entre sa belle-mère et sa femme. La présence de la belle-mère rappelle à Marthe Lamblin l'indulgence à pratiquer vis-à-vis de son mari; la douloureuse expérience de sa maman enseigne également à la jeune femme la philosophie avec laquelle les épouses — bonnes, tendres, pieuses — doivent se résigner à une sorte de complicité dans l'adultère de leur mari (1). Bien vite, l'acte tourne en un pendant de *La Parisienne*. Cet homme est, en réalité, le Clotilde, pour ainsi dire; il est pour le sexe fort ce qu'est Clotilde pour les femmes. Il adore sa femme — et il la trompe. Lamblin, entre Marthe Lamblin et Mathilde Cogé, fait figure de Clotilde entre Du Mesnil et Lafont (2). Il aime le foyer, où il est si bien entre sa belle-mère, qui en est la gardienne, et sa femme, qui lui retire son verre pour qu'il ne se fasse pas de mal. Il fait sincèrement l'éloge, même une sorte d'hymne du home, de la vie conjugale :

Est-ce que le foyer n'est pas le refuge, l'endroit

(1) Comme la mère de *l'Enlèvement*, Mme Bail concilie les mariés. « Nous devons tout supporter, dit-elle à sa fille, plutôt que de ne pas faire comme les autres et nous mettre en contradiction avec le monde... dont nous sommes ! » Ou plus loin : « Peut-être, sans l'aimer bien entendu, dans le sens exact du mot, peut-être as-tu encore pour lui, dans un coin de ton cœur, un fond de tendresse fait d'indulgence et de pitié... Et puis, tu es religieuse... tu as l'âme large et compatissante... »

(2) Les listes de personnages de deux pièces ont respectivement, en les retournant, le même aspect : un homme, trois femmes, un domestique; une femme, trois hommes, une domestique.

sacré, où nous trouvons, hommes et femmes, le repos des fatigues journalières ?... Dites le contraire, belle-maman. Nous sommes là tous les trois, à notre affaire, comme de bons vivants, dans un petit intérieur des plus confortables, où la conversation est animée et joyeuse, sans être gênante, où la tête se repose, où le cœur se tait, et où six ans de ménage ont apporté cette sûreté d'affection, qui rend indulgents les uns aux autres et qui reste inébranlable devant toutes les circonstances de la vie. C'est inappréciable, tout cela, inappréciable.

Mais cela n'empêche pas Lamblin d'être infidèle à ce foyer et d'abîmer la vie conjugale dans la trahison. Il travaille pour sa maison, pour sa femme; il veut que celle-ci soit heureuse et que celle-là soit prospère. Toutefois, sous un prétexte quelconque, il reçoit chez lui, sous son toit, sa maîtresse (1). Celle-ci est jalouse comme Lafont. En s'annonçant comme quelqu'un du bureau de Lamblin, elle pousse la jalousie jusqu'à venir chez son amant pour le prendre et lui demander d'aller avec elle au théâtre.

Pour calmer la jalousie de Mathilde Cogé, Lamblin tient un langage tout pareil à celui de Clotilde :

Ecoute, ma chère amie, je t'ai dit une fois pour toutes, que je n'étais pas un cascadeur, moi... je suis très loin d'être un cascadeur... j'aime les petites choses bien réglées, les bonnes petites habitudes bien assises, les petits arrangements bien convenus, et qu'une boutade ne vient pas inopinément renverser.

Rappelez-vous les paroles de Clotilde : « J'aime l'ordre, la tranquillité, les principes bien établis... Songez aussi que la plus petite incartade de votre

(1) Elle y entre à la façon d'Antoinette dans le deuxième acte de *l'Enlèvement*.

part peut me compromettre, et, si mon mari apprenait quelque chose, me précipiter je ne sais où... »

Une série d'autres traits de ressemblance est à constater entre Lamblin et Clotilde. Le premier a l'air de copier l'autre. « Je suis très famille, moi, très famille; je te l'ai dit souvent, et je suis étonné que tu ne t'en rendes pas compte », dit-il à son entreprenante amie. « J'ai une maison à conduire, disait Clotilde à Lafont... Vous ne voulez pas comprendre ma situation ». « On n'a pas une minute de tranquillité », se plaint Lamblin au moment où on lui annonce la visite de son amante. « Je ne suis plus tranquille que quand mon mari est là », dit Clotilde en congédiant son amant. On se souvient que Clotilde reproche à Lafont de ne pas aimer son mari (Acte III, scène VI). Le même reproche de Lamblin à Mme Cogé, qui est son Lafont à lui : « ...Ce n'est pas une raison parce que je t'aime pour que je n'aie aucune affection pour ma pauvre petite Marthe, que tu traites trop à la légère... » (Scène IV).

Sans trop s'ingénier, on découvrirait dans les dessous de certaines phrases comme un écho de celles de Becque, comme une allusion à une réponse à quelque question posée dans *La Parisienne* (1). Mais à quoi bon insister puisque nous

(1) Clotilde dit à son mari affolé d'avoir perdu la lutte pour un poste de réception : « Qu'est-ce que tu deviendrais donc pour un malheur véritable ? Si tu me perdais par exemple !... » Dans *Monsieur Lamblin*, Mathilde Cogé reproche à son amant de ne l'aimer « que trois jours sur six » et le reste du temps de ne pas se soucier d'elle. « Pas du tout, dit l'autre, je pense à toi très souvent, et si tu venais à disparaître, tu me manquerais beaucoup ». N'est-ce pas une réponse, disposée en inversion au point de vue des personnages, à la question de Clotilde ? Pour donner un dénouement à la pièce, Ancey en somme fait seulement intervenir celui de *La Parisienne* : la confiance seule sauve la paix du foyer.

avons cité plus haut les aveux de l'auteur ? C'est des pièces de Becque que Georges Ancey prit son point de départ pour le théâtre. C'est à l'instar de Becque, avec une soif de vérité, un penchant pour la psychologie et un effort d'artiste scrupuleux, qu'il peindra sur la scène le monde de la bourgeoisie moyenne.

Henry Becque encourageait sans cesse son fidèle disciple. « Ne vous découragez pas », l'exhortait-il, après l'insuccès de la *Grand'Mère* à l'Odéon en 1890. Il goûtait fort — et pour cause ! — sa première pièce. La philosophie ironique et la saveur mordante qui s'en dégagaient, la quantité de vie portée au théâtre, *l'ars poetica* qui obéissait principalement à la logique des sentiments et des idées des personnages plaisait à celui qui les avait prêchés et pratiqués. Dans une chronique publiée en 1894, il éleva le rôle de Georges Ancey jusqu'à celui de rénovateur. « Lorsque le Théâtre-Libre, il y a sept ans environ, dans son spectacle d'ouverture (1), donnait *Monsieur Lamblin*, oui, *Monsieur Lamblin*, un petit acte, pas davantage, toutes les théories et toutes les hâbleries recevaient, ce soir-là, le coup mortel ». Ainsi l'élève fut consacré par le maître.

III

Parmi les auteurs qui se révélèrent au Théâtre-Libre et qui n'étaient pas consacrés publiquement

(1) Becque se trompe. C'est à la fin de la saison, exactement le 15 juin 1888, que le Théâtre-Libre donna la première de *Monsieur Lamblin*.

par Becque ou ne se confessaient pas dans leur idolâtrie, il y en a plus d'un qui puisa dans son théâtre aussi bien une inspiration que des leçons d'art. Dans un article violent et partial, Henry Céard, zoliste, s'attaquait avec rage aux clameurs qui désignaient Becque comme le chef de la nouvelle génération. « Au contraire de Ledru-Rollin, écrivait-il dans *Le Siècle* du 17 novembre 1890, lequel disait de ses révolutionnaires partisans : « Je suis leur chef, il faut bien que je les suive », M. Henry Becque ne suivit jamais ses amis, et s'il fut chef quelque part, ce fut d'un mouvement auquel il appartenait tout seul. Comme il s'éloignait des autres, les autres ne firent aucune difficulté pour s'éloigner de lui et travaillèrent, cependant que M. Henry Becque, devenu prématurément stérile, dans son impuissance d'écrire des œuvres nouvelles, se donnait l'illusion qu'il existait encore, en essayant de faire reprendre ses œuvres avortées du temps passé ». En effet, à cette époque, la *Parisienne*, pour parler comme les courriéristes de théâtre, s'installa dans la Maison de Molière. Elle ne s'imposa pas, mais la presse remit sur le tapis tout l'œuvre de Becque. Pour nourrir les discussions qui se rallumèrent, il fallait étudier à nouveau son théâtre. On le relit. Charpentier publie son *Théâtre complet* en 1890. Henry Céard, qui n'a jamais pardonné à Henry Becque sa *Préface de 1887*, où il était malmené, fut démenti, trois ans après, par Jules Lemaître. « La plupart de ces jeunes gens imitent visiblement Henry Becque », constatait-il en mentionnant la reprise de la *Parisienne* par Mme Réjane. C'est à ce moment que nous placerions l'influence de Becque sur M. Georges Courteline. Au mois d'avril 1893, au

Théâtre-Libre, *Boubouroche* fut salué unanimement par des bravos qui ne finissaient pas. A l'exception d'Henry Céard, qui traite ces deux actes de plaisanterie digne d'une scène légère, telle que Déjazet, toute la critique parle avec sympathie de « l'admirable farce ». Lemaître avait donné le ton. La Comédie-Française elle-même prendra plus tard chez elle cette pièce qui est une *Navette* parée et ennoblie. La pièce de Becque a été représentée pour la première fois en 1878 au Théâtre du Gymnase. M. Courteline a pu la lire dans l'édition de 1890. *La Parisienne*, en attendant, est déjà célèbre. Ernest Boubouroche, dans la phase de sa béatitude aveugle, avec sa « confiance obstinée », a quelque chose de Du Mesnil, le mari de Clotilde. Mais il est surtout de la famille d'Arthur et d'Alfred, de braves garçons bernés dans la *Navette* par la ruse câline et la douceuse infidélité de leur maîtresse. L'Adèle de M. Courteline a souvent les mêmes façons que la perfide de la *Navette*. C'est peut-être qu'elles se ressemblent plus ou moins dans les réalités où les auteurs sont allés les chercher. Mais l'identité du langage frappe quelquefois étrangement. De même que l'Antonia de Becque, qui dit à son Alfred qu'il est venu « si tard », quand elle ne l'attendait plus (1), l'héroïne de M. Courteline s'adresse à Boubouroche : « Il est tard, je ne comptais plus te voir ». Un détail plus probant. Dans la *Navette*, Antonia prend la clef de son amant de cœur qui devient l'amant-protecteur :

ANTONIA. — Vous avez une clef de mon appartement.

ARTHUR. — Oui.

(1) « Pourquoi êtes-vous venu si tard, quand je ne vous attendais plus ? » (Scène 1).

ANTONIA. — Rendez-la-moi.

ARTHUR. — Non.

ANTONIA. — Ne faites pas l'enfant. Maintenant que vous êtes ici chez-vous, que vous pourrez venir quand vous voudrez, carillonner le jour et la nuit, et vous n'y manquerez pas, vous n'avez plus besoin d'une clef.

ARTHUR. — C'est juste.

Ernest Boubouroche n' a jamais réussi, malgré les huit années d'une vie intime, à obtenir la clef de l'appartement qui abritait sa maîtresse. « Je confesse, dit-il, n'avoir pas la clef, mais diable si au grand jamais elle a mis plus de trente secondes à me venir ouvrir la porte ». On répondrait : mais la clef est un accessoire si courant qu'il n'y a rien à conclure si on la trouve dans deux ouvrages. Nous ne nous défendrons pas trop contre cette objection. Cependant, que deux femmes, qui ont chacune deux amants, dont l'un habite la cachette tandis que le premier est présent, aient, au point de vue de ce petit accessoire, le même procédé, et que deux auteurs, dans leurs pièces, qui traitent le même sujet et dont l'une est cadette de l'autre, exploitent ce détail pour peindre l'esprit rusé de la courtisane, le fait est curieux et il peut à juste titre intriguer un guetteur de rapprochements. Il ne faudra, cependant, pas conclure plus qu'il n'en convient. Il ne faut pas oublier la verve si originale qui jaillit à tout endroit de la pièce, une force d'invention, une manière neuve et fraîche d'observer et ce je ne sais quoi de poétique et de poétisant qui plane sur le personnage principal, ce je ne sais quoi qui magnifie tout son monde. Si M. Courteline a pris son élan à partir de la *Navette*, c'est pour créer une belle bouffonnerie moderne, unique dans le genre depuis *Georges Dandin* peut-

être. La pièce de Becque a donc le mérite d'une inspiration lointaine.

M. Henri Lavedan, qui débuta au Théâtre-Libre, mais dont le séjour n'y fut que très éphémère, peut entrer dans le nombre des plus intéressants continuateurs de l'œuvre de Becque. *Les Quarts d'heure*, deux petits tableaux, deux « tranches de vie », qu'il écrit avec Gustave Guiche, sont du mouvement « crueliste » issu des *Corbeaux* et de la *Parisienne* et renforcé par le naturalisme (1). Dans *Le Duel*, M. Lavedan, six ans après *Ces Messieurs*, reprend le sujet du plus authentique élève de Becque. « Ce n'est pas nous qui menons l'évolution, c'est elle qui nous mène », disait modestement l'auteur du *Prince d'Aurec*. Ses tendances nouvelles, il les attribuait à son époque. « Que nous le voulions ou non, nous sommes de notre temps, nous ne voyons plus les choses sous le même jour que nos aînés », ajoutait-il en pensant à l'ancienne école de Dumas fils. Il y avait du vrai dans ces déclarations. Inconsciemment, M. Lavedan, à ce moment subissait le nouvel état d'esprit. Comme Becque, il déclarait ne pas avoir un système; il observait et mettait sur la scène « des personnages aussi vrais que possible ». En 1892, Becque constatait des transactions chez M. Lavedan. A Henri de Weindel, qui enquêtait sur le Théâtre-Libre, il indiquait l'élégante retraite de l'auteur devant la brutale franchise; la princesse d'Aurec garde sa fière attitude envers le baron Horn. Nous, logiquement, disait Becque, nous aurions mis la

(1) Dans *Le Figaro* du 1^{er} février 1888, les deux auteurs ont eu beau signer, avec MM. Rosny Aîné, Lucien Descaves et Paul Margueritte, le fameux manifeste abjurant Zola et ses partisans; leur œuvre a toujours gardé une empreinte visible de l'école naturaliste.

femme dans le lit du Juif. Il le disait même en des expressions plus précises. A ce moment, pour le maître, M. Lavedan était « le petit Lavedan ». Deux ans après, il le considère comme un « véritable auteur dramatique », et il voit en lui même un des révolutionnaires.

M. Lavedan a modernisé, il a actualisé et souvent continué le monde de Becque. Il a appliqué les vues de celui-ci aux classes plus mondaines et aux aristocrates. Que de Teissier dans son théâtre ! Dans *Le Vieux Marcheur*, ce sont les héros de la *Navette* et le Du Mesnil d'avant le mariage. Le noble Georges de Saint-Genis et la petite fille bourgeoise, Blanche Vigneron, se retrouvent mariés, mésalliés — bien entendu sous d'autres noms — chez M. Lavedan. En outre, l'action de ses pièces cède la place à la vie elle-même : pas d'exposition élémentaire et maladroite ; l'esprit de l'auteur est naturellement communiqué aux personnages, et il est pimpant, pétillant, sans rendre ces derniers artificiels ; une note moralisatrice bien plus accentuée que chez Becque ne nuit pas trop au franc dessin d'être vrai ; avec cela, un dialogue limpide et réel. C'est la méthode de Becque corrigée, perfectionnée, plus luxueuse.

C'est *Le Nouveau Jeu* qui nous offre le plus de points de rapprochement. C'est d'abord, dirait-on, de l'influence du Becque inédit. La pièce en cinq actes de M. Lavedan peint le monde des femmes entretenues et des fêtards. La psychologie des personnages est quelquefois celle que Becque nota dans sa dernière pièce, qu'il n'acheva pas, mais qu'il raconta à qui voulait l'entendre et dont une scène, très caractéristique, *Madeleine*, fut publiée trois ans avant *Le Nouveau Jeu*. Bobette

Langlois et Riquiqui, alias Mme Andrée de Langrune, ne pensent qu'à la voiture et à l'hôtel promis par leurs amants; ignorantes en tout, elles savent bien le calcul et l'art de tenir leur « type ». Marie Tétard des *Polichinelles* est leur sœur aînée. Mais avec ce que Becque avait publié, il y aurait plus de ressemblance. Riquiqui, la petite grisette, montée un peu plus haut sur l'échelle du demi-monde, change son nom comme Clarisse dans *L'Enfant Prodigue*. Son nom de guerre, ou de plage, comme on disait en 1898, a également une particule. Elle a les mêmes notions d'orthographe que Clarisse :

RIQUIQUI. — Andrée a deux *e* à la fin ? André...e.

BOBETTE. — Je pense bien.

RIQUIQUI. — Il y a un de ces messieurs qui m'a conseillé de mettre aussi une *h*, au milieu... Qu'est-ce que vous en pensez ?

Revoyez la scène d'orthographe dans le premier vaudeville de Becque. Ce sont Clarisse et Agathe se disputant s'il faut écrire *palais* avec un *t* ou un *z* à la fin. Naturellement, trente ans après, l'éducation a élevé le niveau spirituel de ce brave monde. On se souvient de la scène où un amant, respectant la mère de sa maîtresse, et voulant amener celle-ci à une vie régulière, lui demande : « Et ta mère ?... » A un moment pareil, chez M. Lavedan, par un renversement, une maîtresse dit à Paul Gostard : « Et ta mère ?... » — Un autre détail. Dans *La Navette*, lorsque son ami lui fait des reproches au sujet de ses relations, Antonia riposte : « Que veux-tu ? Je ne peux pourtant pas frayer avec des marquises ! ». Dans *Le Nouveau Jeu*, Bobette Langlois dit presque la même chose, en changeant naturellement selon son importance et son époque : « Qu'est-ce que tu veux de plus ?

Que j'invite le tzar ! » Ce qui est plus frappant, c'est le mari de la pièce qui confie sa femme à son ami, avec qui celle-ci le trompe ! (Acte III, scène III). Comme une réplique aux rapports entre Clotilde et Lafont, M. Lavedan fait de Mme Gostard un Lafont et de Jacques Buranty une Clotilde : ici c'est la femme qui ne prend pas de précautions et c'est l'amant qui passe son temps à trembler de quelque indiscretion. Quelle inquiétude ! quelle vie des amants ! Leurs rendez-vous ne se passent qu'en mesures de se cacher et en explications, comme ceux de Clotilde et de Lafont en scènes de jalousie.

Ce qui surtout évoque le théâtre de Becque, ce n'est pas tant le choix des personnages de M. Lavedan, ni leurs aventures, que le langage de ses personnages. Il osa les faire parler comme dans la vie. L'argot des boulevards, des ateliers d'artistes, des cercles mondains, il en mit dans ses comédies à profusion ; il en donna comme un extrait, comme un choix condensé. La limite du langage parlé et du langage écrit a été pour M. Lavedan, comme pour Becque, toute proche de la vie réelle ; M. Lavedan a même été bien plus loin dans cette voie. Sans *L'Enfant Prodigue*, *La Navette*, *La Parisienne* et *Madeleine* de Becque, aurions-nous eu sur la scène cet étincelant recueil d'expressions qui étaient et sont encore propres à un milieu dont le théâtre contemporain a très utilement découvert la géographie. F. Sarcey, en parlant de cette « sublimation d'argot », écrivait à l'occasion de la première du *Nouveau Jeu* : « Savez-vous bien que, pour un élève de l'Ecole des Chartes, c'est un enchantement que cette langue, et je suis sûr que si M. Gaston Paris, qui est le plus docte des chartistes,

est allé entendre *Le Nouveau Jeu*, il en est revenu tout rêveur et charmé ». Dans un des chapitres précédents, nous avons insisté sur le langage populaire que Becque apporta, avec son œuvre, sur la scène. M. Lavedan est parti de son exemple pour faire un pas de plus dans ce chemin. On avait oublié la langue de Molière. Becque en rétablit l'usage. M. Lavedan a suivi un sentier battu, en l'élargissant et en l'allongeant davantage encore.

L'œuvre de M. Henri Lavedan n'imité pas le théâtre d'Henry Becque : très souvent, cependant, ils s'évoquent mutuellement. A les avoir rapprochés l'un de l'autre, nous déchiffrons mieux le sens des mots que le distingué académicien adressa en 1924 au rédacteur de *Vient de Paraître* : « La première des *Corbeaux*, à laquelle j'ai assisté, est un de mes plus puissants souvenirs de théâtre, et je n'ai pas cessé depuis d'admirer ce noir chef-d'œuvre à mon avis bien supérieur à la *Pari-sienne* ».

On trouvera de même chez M. Eugène Brieux plusieurs pages qui font penser à Becque. Mais empressons-nous d'ajouter qu'il ne s'agit pas d'une influence absolue, immédiate. M. Brieux est issu du mouvement becquiste et il continue ce mouvement, mais sa forte originalité est incontestable. Avec Becque, quoique étant de vingt ans plus jeune que lui, il pourrait faire école; il n'est pas son fidèle disciple. Si un certain nombre de ses idées et quelques scènes de ses pièces semblent être copiées sur celles de Becque, si le monde de son théâtre est souvent semblable à celui des comédies de Becque, il y a chez M. Brieux un « artisme », une philosophie sociale et une préoccupation de moraliste qui le mettent tout à fait à

part des auteurs dramatiques formés par l'auteur des *Corbeaux*.

Mais, ces réserves faites, on ne peut pas passer sous silence le nom de ce célèbre dramaturge dans le chapitre qui traite de l'influence que Becque a exercée. Même si l'on ne veut pas en tirer toutes les conclusions, on s'aperçoit qu'il y a des rapprochements qui s'imposent d'eux-mêmes, tant ils sont quelquefois frappants.

Eparses dans l'œuvre de M. Brieux, ces ressemblances se perdent à première vue. Un parallèle constant ne pourrait être fait; à peine un trait d'un personnage de M. Brieux apparaît-il pareil à celui qui caractérise un personnage de Becque qu'un autre trait, tout différent celui-ci, surgit pour nous arrêter dans nos comparaisons. Voici un cas où nous en aurons immédiatement la preuve. Prenons deux pièces : *La Blanchette* de M. Brieux et *Le Départ* de Becque. L'histoire de Blanchette venue de sa bourgade à Paris est pareille à celle de Blanche du *Départ*. « Quelle misère ! dit l'héroïne de Becque. Qu'une pauvre fille est à plaindre quand elle ne veut pas se donner au premier venu ! Tous, les vieux, les jeunes, ceux qui l'aiment, ceux qui ne l'aiment pas, l'homme qui passe et qui la rencontre, tous n'ont qu'une pensée : la mettre dans leur lit, advienne que pourra ». Dans la capitale où elle est venue chercher une modeste situation, l'institutrice de M. Brieux éprouve la même amertume : les hommes posent sur elle leur regard bestial et lui adressent des paroles humiliantes et ignominieuses. Ce détail est incontestablement le même, mais il n'est pas concluant. Tout le reste prouvera en effet que la Blanche du *Départ* n'est pas le modèle de Blanchette; on ne peut pas

prendre l'échec de leur idéal comme une ressemblance : les pauvres jeunes filles feraient songer alors aux hommes mêmes qui n'ont pas réussi à atteindre leur idéal. Par surcroît, la pièce de M. Brieux a été jouée au Théâtre-Libre en 1892, donc cinq ans avant que celle de Becque ne fut publiée dans la *Revue de Paris*.

Mais si éparses qu'elles soient, ces ressemblances peuvent ailleurs être saisies et constatées aisément. Il y a notamment dans l'émouvante pièce de M. Eugène Brieux *La Petite Amie* une atmosphère toute semblable à celle qui règne dans *Le Départ* de Becque, et le monde qui se meut dans la première pièce paraît quelquefois s'identifier avec celui de l'autre. *Le Départ* ne fut pas joué, mais sa publication eut lieu dans une revue importante cinq ans avant la première de *La Petite Amie*, que la Comédie-Française joua pour la première fois le 3 mai 1902. Rappelons encore que le *Théâtre Complet* de Becque parut en 1898 et que le *Départ* y figure dans le troisième volume. L'année suivante, au mois de mai 1899, Becque mourut et un renouveau d'intérêt se manifesta pour lui, comme il arrive toujours lorsque la mort ravit un auteur. Or, ni les suggestions ni le temps n'ont manqué à M. Brieux pour créer une œuvre qui fût non pas un pastiche ou une amplification, mais un prolongement de ce bel acte où Becque montra sur la scène la vie aléatoire des petites ouvrières, des midinettes, des « petites-amies ». Voici la teneur des deux pièces réduite à sa plus simple expression. Dans *Le Départ* de Becque, le fils du patron « s'amourache » d'une ouvrière et demande à ses parents leur consentement pour l'épouser; la mère le lui accorde, mais le père le refuse formellement;

il expédie son fils en Angleterre et, après avoir essayé de faire de ladite ouvrière sa propre maîtresse, il la congédie; celle-ci se jette alors dans les flots du demi-monde. Dans *La Petite Amie* de M. Brioux, le fils du patron est amoureux d'une ouvrière, se lie avec elle, est sur le point de devenir père et demande à ses parents de consentir à son mariage avec cette petite amie; le père, qui, quelques mois auparavant, avait tenté vainement de faire de cette ouvrière sa maîtresse, refuse son consentement entraînant dans la même voie sa femme qui penchait pour le fils, et renvoie l'ouvrière de son magasin; le fils et sa future femme s'installent à la campagne, font des efforts pour gagner leur vie, n'y réussissent pas et se jettent dans les flots d'un fleuve. Si l'on ajoute que, avant le rideau, le fils de la deuxième pièce avait déjà été empêché par son père d'épouser une jeune fille qui lui plaisait mais qui n'avait pas de dot, on pourrait se figurer que le héros de la *Petite Amie* n'est autre que le fils de la première pièce revenu d'Angleterre et qui, cette fois, n'obéissant pas à son père, est entré dans un quasi-mariage. Les deux héros sont élevés au collège, pleins de sentiments, de probité, de loyauté, sans cette « expérience » de la vie qui fait calculer les hommes et leur fait envisager à chaque pas les profits et les risques. André Letourneur du *Départ* est l'André Logerais de la *Petite Amie* dans son jeune âge; dans la première pièce, il est bachelier; dans la seconde, il est licencié en droit, candidat au doctorat. Le langage et l'allure sont pareils. Dans *Le Départ*, M. Letourneur traite son fils de *jocrisse*; dans la *Petite Amie*, M. Logerais traite le sien de *jobard*. Car le héros de Becque et celui de M. Brioux défendent

leur amie et ne craignent point de dire qu'ils l'aiment, toute ouvrière qu'elle est et qu'ils pensent « faire leur devoir ». « Je ne l'embrassais pas », proteste André Letourneur contre les insinuations par lesquelles son père voulait rabaisser l'idylle platonique entre lui et Blanche Bienvenu, la modeste ouvrière. « Toutes vos paroles me blessent. Il ne s'agit pas d'une demi-mondaine », proteste aussi André Logerais lorsque le père prétend que son amie l'ouvrière Marguerite est de celles qui, devenues enceintes, « font l'honneur à chacun de ses amis ». Et si ces deux protestations sont toutes pareilles, les cris d'amour que poussent les deux André ne le sont pas moins : « Je l'aime beaucoup », dit l'André de Becque; « Je l'aime ! Si vous saviez comme je l'aime », dit celui de M. Brieux.

Naturellement, comme *La Petite Amie* comporte trois actes tandis que *Le Départ* n'en a qu'un seul, on ne peut pas poursuivre la comparaison. Mais jusqu'au moment où le premier André n'est pas encore expédié en Angleterre et jusqu'à celui où le deuxième André n'a pas encore quitté la maison paternelle, leurs caractères ne divergent pas beaucoup.

De même, les deux ouvrières en question ne sont pas trop dissemblables. Toutes les deux sont douces, même sentimentales, honnêtes, raisonnables jusqu'à la veille de l'aventure dans laquelle le sort et la société les précipiteront. On croirait quelquefois entendre une même personne, tant leur langage est pareil. « Ce pauvre monsieur André, voilà huit jours qu'il ne m'a pas vue », dit Blanche dans *Le Départ*. « Pauvre garçon », soupire Marguerite apitoyée sur l'isolement d'André dans

La Petite Amie. Ouvrières capables et zélées mais modestes, ni l'une ni l'autre n'espèrent faire un si beau mariage : épouser le fils du patron; elles savent que les préjugés de classes et les conditions de fortune l'emportent sur les sentiments. Mais l'espoir ne les quitte pas complètement. Elles sentent instinctivement que leurs amoureux sont élevés par des mères sensibles. Dans *Le Départ*, Blanche dit à André Letourneur : « Votre mère est bonne; elle vous aime et vous écoute volontiers... » Dans *La Petite Amie*, Marguerite dit à André Logerais : « Votre maman, je suis certaine qu'elle vous comprendra... » Toutes les deux refusent de se donner; Blanche dit à son prétendant : « Tenez, monsieur André, j'ai bien peur que vous n'ayez quelque vilaine arrière-pensée... Pourquoi, n'est-ce pas ? si je ne suis pas assez bonne pour être votre femme, ne serais-je pas votre maîtresse ?... Jamais, vous m'entendez, jamais » ; Marguerite dit au sien : « Vous ne pouvez pas m'épouser, n'est-ce pas ?... Alors ? alors, si je vous écoutais, je deviendrais votre maîtresse dans un mois, dans deux ou dans six.... » Toutes les deux succomberont, Blanche deviendra la maîtresse d'un baron, Marguerite deviendra la femme illégitime d'André Logerais.

Où la ressemblance est plus frappante, c'est lorsque les pères des deux André demandent à Blanche et à Marguerite de ne pas répondre à l'amour de leur fils, de les fuir, de ne plus les voir, de les oublier. Les deux ouvrières se montrent soumises mais fières, sûres d'elles-mêmes, hautes dans le meilleur sens du mot :

CHEZ BECQUE :

LETOURNEUR. — Voyons, mon enfant... André m'a parlé de l'affaire, ça ne me va pas; ça ne me va pas du tout.

BLANCHE. — Je le prévoyais.

LETOURNEUR. — Vous le prévoyiez ? Tant mieux ! alors, tant mieux ! Nous voilà tout de suite d'accord ? Je me demande ce que je vais faire de vous. Il est bien difficile que je vous garde maintenant. Avez-vous pensé à ça aussi ?

BLANCHE. — J'y ai pensé.

LETOURNEUR. — Ah ça ! est-ce qu'une gamine de votre espèce s'entendrait avec mon fils pour me faire quelque sottise ?

BLANCHE. — Tranquillisez-vous. Je ne reverrai pas M. André.

LETOURNEUR. — Non ?

BLANCHE. — Non.

LETOURNEUR. — Je vais l'envoyer pendant quelque temps en Angleterre.

BLANCHE. — Vous aurez raison.

LETOURNEUR. — Voulez-vous que je l'appelle et qu'il vous fasse ses adieux ?

BLANCHE. — C'est inutile.

LETOURNEUR. — A quoi pourrait-il vous être bon,

CHEZ M. BRIEUX :

LOGERAIS. — Marguerite, André nous a tout appris.

MARGUERITE. — C'est moi qui lui ai demandé de tout vous dire.

LOGERAIS. — Que comptez-vous faire ?

MARGUERITE. — Ce que vous déciderez...

LOGERAIS. — Avez-vous à vous plaindre d'André ?

MARGUERITE. — Non, monsieur...

LOGERAIS. — Il faudra vous résoudre à ne plus le voir.

MARGUERITE. — Je m'attendais à ce que vous me demanderiez cela. C'est ce qui me sera le plus dur.

LOGERAIS. — Vous deviez bien supposer que votre liaison avec lui prendrait fin un jour ?

MARGUERITE. — Certainement. Mais on a beau se dire cela, lorsque le moment arrive on souffre... (*Larmes refoulées*).

Je vous demande pardon.

LOGERAIS. — Il faut être forte, mon petit chat, Si vous vous laissez aller à vos larmes, il nous sera impossible d'avoir la conversation qu'il faut que nous ayons ensemble.

MARGUERITE. — Soyez tranquille. Je me suis promis de ne pas pleurer

mon fils ? Un enfant, qui ne sait rien, qui ne fait rien, qui serait demain sur le pavé, s'il ne m'avait pas là ! Il ferait des dettes ? On ne va pas loin-avec les dettes.

BLANCHE. — Tranquillisez-vous, je vous le répète. J'ai eu tort d'écouter M. André, et de supposer, si peu que ce fût, qu'on pourrait nous marier ensemble. Mais brouiller un fils avec ses parents et leur causer des embarras, je n'y songe pas une minute.

devant vous et je me tiendrai parole...

LOGERAIS. — Il faut que vous juriez de ne plus revoir André.

MARGUERITE. — Mon Dieu...

LOGERAIS. — Vous ne voudrez pas avoir une mauvaise influence sur sa destinée, compromettre son avenir, le rendre malheureux... Allons, vous me le jurez !

MARGUERITE. — Oui, monsieur, je vous le jure !

LOGERAIS. — Vous ne pourrez donc pas rester ici.

MARGUERITE. — Non, monsieur, je chercherai à me placer autre part.

De ces citations ne se dégage pas moins la ressemblance des deux pièces. Car ce n'est pas seulement les caractères de Blanche et de Marguerite qui y apparaissent les mêmes ; M. Logerais, *mutatis mutandis*, ne demande à son ouvrière que ce que M. Letourneur demande à la sienne. Et dans le reste de la pièce, le père de M. Brioux restera, pour ainsi dire, un véritable frère du père de Becque. Une importante réserve s'impose ici. On pourrait assez facilement démontrer que, comme dans sa *Française*, qui est en somme une aimable réplique à la *Parisienne*, M. Brioux se complaît à faire des antithèses aux personnages de Becque et de son école. Quelquefois, cependant, il semble s'amuser à un autre jeu. Il paraît prendre un per-

sonnage de Becque, en changer quelques traits ou en ajouter d'autres, puis il le laisse agir comme s'il n'y avait eu aucun changement. M. Logerais, par exemple, fut un révolutionnaire; n'ayant pas eu le million dans sa jeunesse, il s'était « fourré » dans la Commune; vaincu dans la politique, il a eu sa revanche dans le commerce, mais son estime n'est restée vivace que pour les hautes situations. Il est étonnant de constater que ce père ex-révolutionnaire et défenseur des professions libérales agit absolument comme M. Letourneur qui s'est borné à sa clientèle et qui n'estime que les affaires. Comme Letourneur, M. Logerais est autoritaire, trouve qu'il sait mieux où se trouve le bonheur de son fils que celui-ci même, veut diriger ses idées politiques dans le sens de la « droite », l'empêche de se marier non seulement avec une jeune fille de petite condition, mais même avec une autre qui n'aurait pas une grosse dot.

Malgré quelques traits qui divergent, les deux pères se ressemblent tellement qu'on pense irrésistiblement que si *Le Départ* avait eu encore deux actes, M. Letourneur de Becque eût agi comme M. Logerais de M. Brioux. On pense aussi que M. Logerais est une suite de M. Letourneur.

On peut également apercevoir quelques traits communs aux deux mères de la *Petite Amie* et du *Départ*. Dans la première pièce, Madame Logerais s'occupe de l'atelier et du magasin, ainsi que le fait, dans la seconde pièce, Madame Letourneur. Comme celle-ci, elle ferme les yeux sur la conduite de son mari qui s'amuse avec leurs ouvrières. Elever son fils, le préparer à une vie honnête, c'est là sa seule consolation et sa pensée dominante. Elle veille soucieusement sur lui. Dès qu'il s'absente

un peu plus longtemps que de coutume, elle le cherche :

MME LOGERAIS, *en toilette et un paroissien dans les mains*. — Où est M. André ?

MARGUERITE. — Il n'est pas encore rentré, madame.

MME LOGERAIS. — Pas encore rentré ?... Tiens !... (1).

Madame Letourneur, dans *Le Départ*, agit toujours de même. Quand elle apparaît devant le public, sa première parole est pour son fils : « Je te cherche partout, mon enfant ». Pour que les deux images soient plus semblables, Mme Letourneur a souvent aussi un paroissien dans les mains; elle est pieuse. « Elle est pieuse et voudrait marier son fils de bonne heure », ainsi la dépeint Blanche quelques minutes avant son entrée en scène. On dirait qu'une même mère, dévote et soucieuse, apparaît dans ces deux œuvres différentes.

La remarque que nous avons faite au sujet des deux pères s'applique également aux deux mères. Quelquefois, un détail nous déconcerte. Dans *La Petite Amie*, la mère, Madame Logerais, reproche à son mari d'avoir détourné André du commerce et du fonctionnarisme et d'avoir dirigé sa vie vers un chemin opposé à celui qu'il voulait prendre. « Tu en as fait un avocat », lui jette-t-elle à la face. C'est le contraire dans *Le Départ*. C'est Mme Letourneur qui a demandé pour son fils une éducation universitaire et c'est son père qui aurait aimé le voir dans la confection. Et cependant, comme nous l'avons déjà vu, elles sont si semblables, ces deux mères. Outre les ressemblances mentionnées, il y en a encore d'autres. On se rappelle

(1) Acte 1, scène 1.

ce que Mme Letourneur disait à propos de l'amour que son fils ressentait pour une jeune fille pauvre : « Si André aime cette jeune fille et si elle est honnête, comme je le crois, ni l'âge de l'un ni la position de l'autre ne m'empêcheraient de les marier ensemble... Elle est charmante, Blanche, charmante, très bien douée... ». Mme Logerais parle dans les mêmes termes de la jeune fille pauvre que son fils, empêché par le père, n'a pas épousée : « Elle me plaisait beaucoup, cette jeune fille. Et André l'aimait... » Mme Logerais est aussi bonne pour les ouvrières que Mme Letourneur ; à l'une d'elles que son mari importune de ses propositions saugrenues, elle conseille de résister, sans esclandre, habilement : « Croyez-moi, il se découragera bien vite, s'il sent que ses efforts sont destinés à rester toujours inutiles... Et si vous êtes forcée de partir, je vous trouverai une autre place ». Si Mme Letourneur avait eu aussi à écouter la plainte d'une de ses ouvrières, elle n'eût pas parlé autrement ; mais, on y revient toujours, *Le Départ* n'a qu'un acte. L'héroïne de Becque se continue en Mme Logerais de M. Brieux. Elle a adopté un peu les conceptions de son mari ; elle s'oppose à ce que son fils se marie avec une ouvrière qui s'est donnée à lui librement ; elle tend même à soutenir l'idée d'un mariage de raison. Mais, ce n'est que temporairement, par politique, et aux heures où l'on fait de la théorie. Aux moments graves, décisifs, elle se range du côté de son fils ; sa bonté, ses sentiments de tendresse, son admirable bon sens se réveillent et elle suit, comme le dit son mari, « les volontés » de son fils, elle plaide pour lui, elle donne son consentement au mariage, elle demande à M. Logerais d'accep-

ter Marguerite pour fille bien qu'elle soit ouvrière et qu'elle ait commis la faute. Ce serait Mme Letourneur du deuxième et du troisième acte du *Départ*, si ceux-ci existaient.

De toutes ces ressemblances, il y en a une qui est des plus criantes. Le premier acte de la *Petite Amie*, comme dans la pièce de Becque, se passe « à Paris, de nos jours », dans un magasin et un atelier y attendant. L'action, dans les deux pièces, se passe un dimanche au printemps, en une « première belle journée de printemps », où il fait beau dehors. Les ouvrières s'occupent du dernier coup de main à donner aux robes dans *Le Départ*, aux chapeaux dans *La Petite Amie*. Elles parlent de la campagne où on les attend; dans la pièce de Becque, ce sont Asnières et Nogent qui jouent un rôle, dans celle de M. Brieux, c'est une campagne inconnue, mais toujours la campagne. Dans les deux cas, on parle de la gare, de l'heure du train. Louise, une ouvrière du *Départ*, s'impatiente : « Et Gustave qui m'attend à la gare ! Nous allons à Asnières » ; Marguerite, une modiste de la *Petite Amie*, ne s'impatiente pas moins : « Pourvu que je puisse prendre mon train de cinq heures et demie, c'est le dernier ». (Elle va rejoindre ses parents). Une ouvrière de Becque a « ses nerfs » ; celle de M. Brieux a « des idées noires ». La Zoé du *Départ* a « son vieux » ; la Marie de la *Petite Amie* a « son gros »... Dans les deux pièces, les ouvrières parlent avec un peu de jalousie mêlée de mépris, de celles qui ont quitté le magasin et l'atelier pour la vie de luxe. Dans *Le Départ*, c'est même l'une des *casées* qui est revenue voir ses camarades d'atelier, en vue de leur rendre service et de les aider à s'envoler elles aussi à leur

tour. C'est elle qui, indirectement, fait le tableau de son existence : « Quand je suis partie d'ici, leur dit-elle, je pensais que vous en feriez bien vite autant. Je m'attendais tous les jours à vous rencontrer au théâtre, aux courses, à Trouville ou à Monte-Carlo ». Dans *La Petite Amie*, la réussite des « anciennes » n'est pas moins commentée et l'on en donne un tableau identique :

LÉONTINE. — Savez-vous qui j'ai rencontré ?... Marie Lamare... tu sais bien, Marie Lamare... Marguerite, tu te rappelles ?... Marie Lamare qui était chez Radety ?... Elle a maintenant chevaux et voitures.

MARIE. — Y en a-t-il qui ont de la veine !

LÉONTINE. — Et elle porte des chapeaux de deux cents francs... Il paraît qu'elle va entrer au théâtre... aux Variétés.

Elles se rappellent encore les autres : Berthe Braquet devenue Yolande d'Orléans, Suzanne d'Anjou, Armande Bijon, qui a un hôtel aux Champs-Élysées. Enfin, dans les deux pièces, les ouvrières parlent du patron et du fils du patron qui importunent leurs employées :

CHEZ BECQUE :

CLARISSE. — ... Il y a quelque chose, bien sûr, qui la retient dans cette maison. Est-ce le père ? Est-ce le fils ? Peut-être les deux !...

CHEZ M. BRIEUX :

JEANNE. — Alors, ici le patron...

LÉONTINE. — Dame... pourquoi en serait-il autrement ici qu'ailleurs ?..

JEANNE. — Où j'étais, c'était le fils de la maison...

C'est à se demander si M. Eugène Brieux ne nous dit pas à nous ce « Pourquoi en serait-il autrement ici qu'ailleurs ? » La vie est si semblable à elle-même dans tant de coins. Deux hommes de tempérament différent en tirent souvent deux

images toutes dissemblables. Deux auteurs d'égal talent ne peuvent-ils donc être frappés par les mêmes faits, les mêmes personnes et les crayonner à peu près pareillement ? Pour faire une copie de la réalité, on n'a pas besoin de connaître une reproduction; on peut la faire sur l'original, mais il nous paraît toujours intéressant de rapprocher deux photographies ressemblantes (1).

IV

Parmi ceux qui, comme MM. Lavedan et Brieux ont gardé, sans doute inconsciemment, l'empreinte de leur passage au Théâtre-Libre et qui ont été touchés par l'œuvre de Becque, M. François de Curel et Georges de Porto-Riche représentent les élèves affranchis et émancipés presque dès le début de leur carrière.

En 1910, au moment où les *Polichinelles* ont été « achevés », on citait M. de Curel comme un co-auteur éventuel. L'idée ne pouvait venir qu'à ceux qui ne connaissaient pas les pièces de M. de Curel. Becque a aimé l'auteur de *L'Envers d'une Sainte*, et il a défendu *L'Invitée* contre la chronique de Sarcey. Mais le théâtre de M. de Curel ne nous offre presque pas une seule occasion pour établir des analogies entre lui et la comédie réaliste de

(1) En 1924, à un enquêteur, M. Eugène Brieux, de l'Académie Française, écrivait : « Je ne puis que vous dire ma grande admiration pour Henry Becque, qui voulut bien m'honorer de quelque amitié, ce dont je suis très fier ».

Becque. Même ses premières pièces s'y refusent. *L'Ame en folie*, son drame récent (1), si discuté, peint une femme qui, excellente, honnête, droite, portant à son mari la plus profonde affection, s'éprend d'un jeune homme. Mais Blanche Riolle meurt d'avoir senti de l'amour pour Michel Feutet, cependant que Clotilde Du Mesnil, laissée par le jeune Simpson, revient à son premier amant. Ce qui nous fait rapprocher M. de Curel de Becque, c'est son système dramatique, c'est l'absence de procédés. Le théâtre de faits n'a pas eu ses faveurs. L'élément psychologique tient chez lui la première place. Avant d'arriver aux pièces à idées, aux tableaux psycho-philosophiques, M. de Curel pratiquait la peinture réaliste. Comme chez Becque, les caractères et le milieu se dégageaient de ses pièces spontanément, à l'image de la vie quotidienne. Comme Becque, il se déclara ennemi des « ficelles ». C'est au Becque négateur des lois de critique et peintre sincère de l'homme que M. de Curel pense en se confessant à M. Lencou : « J'approuve ceux qui veulent chasser de l'art dramatique les ficelles vieilles, non indispensables, et même je les imite ».

C'est à ce même point aussi que nous pourrions réduire ce qui existe de commun entre les théâtres de Becque et de M. de Porto-Riche. Que Catherine Villiers, dans *l'Amoureuse*, ait un agent de change, même deux, comme Marie Tétard des *Polichinelles*, que François Prieur ait l'inconstance de Clotilde Du Mesnil, que d'autres détails s'évoquent mutuellement, jusqu'à un certain point, (la faute de la femme qui aime son mari, par

(1) Représentée pour la première fois au Théâtre des Arts en 1920.

exemple), cela vient de ce que l'objet à photographe est le même. La preuve en est même quelquefois dans les dates de publication; *L'Amoureuse* précède les *Polichinelles*. Si on lit les *Quelques vers d'autrefois*, et, surtout, le *Bonheur manqué*, on rencontrera la désinvolture, la gracieuseté, le rythme libre et franc, le paradoxe, les *concetti* des *Sonnets mélancoliques* :

~ J'ai perdu cet air vainqueur...
 J'ai tout vu, tout prévu, je connais tout; mais elle,
 Je ne la connais pas...
 Comme vous m'avez vieilli,
 En me rendant ma jeunesse !...

Mais, il ne s'agit pas d'une influence. Nous avons décrit la vie sentimentale de Becque, de ce délicat caché sous un dehors brutal, de ce tendre méconnu. M. de Porto-Riche lui ressemble par sa philosophie finement épicurienne et cet inquiet frémissement dont il est comme enivré lorsqu'une « inconnue » passe (1). Comme Becque, il est entouré de tous ceux qui aiment la sincérité amie et sévère. Sa présence est un don, disent ses disciples. « Qui l'écoute entend un ami », écrivent-ils, malgré ses boutades, ses colères et ses mots (2). On écrivait la même chose au sujet de Becque. C'est de là, de cette nature large, artiste et attachante, que viennent des vers qui se ressemblent. Or, M. de Porto-Riche ne doit à Becque que la conception de l'art dramatique. Il a cherché aussi à évincer le fait. Il veut que l'action jaillisse des sentiments et des idées et non pas qu'elle les mette

(1) « A quoi bon faire des livres quand il y a... l'inconnue qui passe » ?

(2) « François Prieur, c'est vous, n'est-ce pas ? », lui demanda un empressé après une représentation du *Passé*. « Non, répondit-il, moi, je suis Dominique ».

en mouvement. Il s'efforçait même de faire du théâtre sans elle. « Ma préférence est acquise depuis longtemps, déclarait-il il y a une trentaine d'années, aux œuvres qui contiennent le moins possible d'incidents et le plus possible d'humanité ». *La Chance de Françoise* et *Amoureuse* sont un effort dans ce sens, disait-il. Et pour indiquer son modèle ou ses « corréligionnaires », il ajoutait : « D'ailleurs cette préférence est aussi celle de presque tous les auteurs nouveaux : Becque, Lemaître, Curel, Donnay, Rod... » Pour avoir réduit la volonté de l'auteur à régler des scènes véridiques, pour avoir préféré l'anatomie et l'image de ce qui est général et même éternel aux « évènements », pour avoir rendu théâtralement sensibles les reflets fuyants et invisibles de la vie intérieure humaine, M. de Porto-Riche nous apparaît comme un dépositaire de l'art becquien. On a souvent dit que *La Chance de Françoise* était sortie de la *Parisienne*. Il serait plus exact de dire que M. de Porto-Riche prit la *Parisienne* pour aller plus loin; il prit la comédie moderne là où Becque l'avait amenée : ce dépositaire se servit d'un legs pour en faire un autre, fructifié, grossi, embelli, affiné.

Nous abordons ainsi un terrain où les arguments précis nous manquent, où l'influence de Becque ne peut pas être démontrée d'une façon presque tangible. Cependant, d'autres œuvres filiales existent. Le théâtre de M. Emile Fabre, si large, puissant et vrai, au souffle shakespearien, semble écrit par un Henry Becque rajeuni et qui eût continué, sous un titre commun : *Le Théâtre d'Argent*, la série ouverte par les *Corbeaux*. Dans sa première pièce, par exemple, M. Fabre peint une famille aux prises avec les ravages de l'argent

et de la cupidité humaine; *L'Argent*, en somme, est l'histoire des Vignerons qui se querelleraient entre eux et qui essaieraient de se dépouiller les uns les autres. *Les Ventres Dorés* offrent une rare curiosité aux partisans de M. Henry Magden (1). Lorsqu'on lit la scène où Mme Vernières raconte son séjour au couvent et sa vocation, on se rappelle la *Madeleine* de Becque; lorsqu'on voit le conseil d'administration d'une société financière véreuse et que « La jeune Dame » fait une irruption dans la banque pour protester auprès de son ami Carrier parce qu'il l'a volée et lui a donné de « sales valeurs », des « chiffons de papier », pour sa « galette », cela nous fait songer à Cretet des *Polichinelles* qui a volé les obligations à son amie Virginie Lacerteux; lorsque le commissaire aux délégations rôde autour de la banque, et quand, à part les mots cyniques des personnages, le député Vachon de Becque se change en député Mouchon, l'envie nous prend de crier au plagiat. M. Fabre aurait plagié les *Polichinelles* de Becque. Or, *Les Ventres Dorés* ont été écrits avant la publication de la fameuse comédie; et la pièce de M. Fabre fut jouée en 1905, à l'Odéon, cinq ans avant que *l'Illustration* eût édité le manuscrit.

Depuis longtemps, on croit, on affirme et l'on écrit que M. Fabre est un disciple de Becque (2). Au moment où *Comme ils sont tous* passait à la Comédie-Parissienne, du Square de l'Opéra, Becque aperçut la valeur exceptionnelle du jeune au-

(1) M. Henry Magden, en 1919, dans *The French Quarterly Review*, accusa M. Pierre Benoît d'avoir plagié *She*, le roman anglais de M. Rider Haggard.

(2) M. Henry Bordeaux, dans la *Vie au Théâtre* (1910, 1^{re} série, p. 293), en parlant des *Vainqueurs*, écrivit : « M. Fabre est un disciple de Becque ».

teur. Lorsqu'il lui fut présenté à cette occasion, il lui prodigua des encouragements. Bientôt l'« auteur sans argent » devint un ami de l'auteur de *l'Argent* (1). C'est à Becque que M. Fabre soumit cette pièce en 1894. L'ami n'a pas attendu longtemps pour la lire et y répondre. Dans une lettre que M. Fabre garde encadrée, il lui faisait espérer la gloire. « Mon ami, lui écrivit-il, j'ai bien reçu votre pièce et je l'ai lue tout de suite. Je suis enchanté. Vous avez beaucoup de talent, et vous serez un auteur dramatique de premier ordre. Je sais ce que je dis ». Cette affection admiratrice et prophétique de Becque, d'un côté, et le culte pieux, réel, même agissant (2), que M. Fabre a toujours eu et pratiqué envers son animateur, de l'autre côté, ne doivent pas nous induire en erreur. Il ne faut pas donner une formule exagérée de l'influence que le théâtre de Becque a fait subir à M. Fabre. Certes, sans Henry Becque, l'auteur de *l'Argent* et de *la Vie Publique* eût eu à chercher plus longtemps sa voie. Il eût même peut-être fléchi si l'auteur des *Corbeaux* ne l'avait stimulé par son opinion si favorable et si catégorique. Mais, sans vouloir défendre M. Fabre contre l'honneur d'avoir fait son apprentissage auprès de Becque — lui-même il ne s'en est pas défendu non plus ! — il ne faut pas oublier que son adolescence

(1) M. André Arnyvelde, qui est allé rendre visite à M. Emile Fabre à l'occasion de la première des *Grands Bourgeois*, a laissé dans *Les Annales politiques et littéraires* (25 janvier 1914, page 79) l'image de son cabinet de travail. Le souvenir de Becque y est gardé pieusement : « Contre la cheminée s'étalait un beau portrait d'Henry Becque, avec cette dédicace : « A l'auteur de *l'Argent*, un auteur sans argent » ».

(2) L'installation définitive, le triomphe même de la *Parisienne* et des *Corbeaux* à la Comédie-Française sont dus principalement à la clairvoyante action de M. Fabre, l'administrateur.

se passa à voyager avec les troupes qu'administrait son père et que le jeune lycéen interprétait déjà à cette époque certains rôles. Un peu plus tard, il se donna aux études de droit, tout en rêvant de théâtre. C'est Balzac qui bouleversa son imagination passionnément. A Marseille, cet Alsacien réfléchi arrête son attention sur le monde qui passe par l'étude d'un avocat, M^e Nathan, dont il est le secrétaire, et il est frappé par la réalité que l'ex-clerc de notaire avait mise dans ses romans. C'est le fils d'un régisseur et l'attaché d'un cabinet d'affaires qui s'unissent pour faire un débutant dans l'art dramatique. Ce balzacien suit, du midi de la France, les succès du Théâtre-Libre et guette le moment où il y prendra part avec la pièce qu'il a sur le chantier. Il se mêle de très près à la vie qui ne laisse pas vaincre, se cabre et laisse le struggle-for-lifer. Tous les éléments étaient donc réunis pour former un peintre ardent et probe du monde financier et des mœurs de cette société qu'ont empoisonnée l'argent et la frénésie des instincts. C'est dans ces dispositions d'esprit que le jeune M. Fabre rencontre son aîné, qui le pousse aussitôt dans le chemin où il s'est engagé; il le pousse aussi amicalement que puissamment. Lui-même d'origine balzacienne, il exhorte M. Fabre, il soutient son enthousiasme pour la *Comédie Humaine*, et l'auteur de *l'Argent* s'en retourne à sa source primitive. C'est dans ce sens qu'Emile Fabre est l'élève d'Henry Becque.

M. Fabre a fait palpiter sur les planches un peu plus de la vie publique que l'auteur de *Michel Pauper* et des *Corbeaux*. Il a élargi considérablement le cadre que le théâtre imposait jusqu'à lui à ce grouillement politique, à cette mêlée écono-

mique dont s'exaspère la société moderne, et, il a ainsi dépassé Becque en diversité. Par contre, il a négligé quelque peu la tradition psychologique de son maître aimé. Cependant, la structure de ses pièces, la composition serrée, la condensation des traits saillants des personnages et la sobriété du dialogue témoignent qu'il est redevable à Becque de sa maîtrise.

D'autres auteurs ont développé, augmenté, enrichi la part psychologique dont Henry Becque avait doté le théâtre. C'est par le côté psychologique, par exemple, que Maurice Donnay se rattache à l'école de Becque, par cette observation qui s'arrête de préférence sur « ce qui est commun à la généralité des hommes, et non pas à l'infime minorité ». Dans *Paraître*, où flotte sans cesse l'esprit de Becque, Germaine Lacouderie, en racontant l'infidélité qu'elle a commise envers son mari, s'écrie : « Je n'ai pas cessé de l'aimer ! » La femme adultère continuant à aimer son mari est devenue un lieu commun pour tous ceux qui ont écrit après la *Parisienne*; le trait de ce personnage de M. Donnay n'est pas forcément pris dans Becque. Cependant Claudine Rosny des *Amants* est sans doute la cadette de Clotilde Du Mesnil, quoique d'un milieu moins bourgeois. Là aussi il y a un personnage épisodique, Henriette Janine, qui rend la vie dure à l'être qu'elle aime. L'héroïne est un être faible, tiraillé entre les sentiments et les devoirs, esclave de la chair et de la vertu. Elle trompe l'homme qu'elle ne voudrait pas faire souffrir pour rien au monde. La pièce n'a été jouée que dix ans après la *Parisienne*, et le public s'est dressé contre elle en criant à l'immoralité. C'est que M. Donnay, comme l'auteur de la *Parisienne*,

même plus que lui, faisait preuve d'une pitié complaisante envers les pauvres êtres fragiles que sont certaines femmes. Le jeune dramaturge stylisait, académisait la comédie de Becque.

L'influence de Becque pénétrait, donc, par le Théâtre-Libre, jusqu'aux boulevards et jusque dans les théâtres subventionnés. De moins en moins manifeste, plus cachée, difficilement visible à première vue, elle subsistait partout. C'est au moment où, greffée sur des esprits très originaux, elle porte des fruits moins reconnaissables, que nous cherchons en ce moment-ci à la surprendre. Quelle difficulté pour la découvrir et surtout pour la démontrer chez Alfred Capus, qui, cependant, fut un des vrais propagateurs de la philosophie becquienne !

En 1894, le Théâtre du Vaudeville donnait pour la première fois sa comédie en 3 actes *Brignol et sa fille*, véritable synthèse du théâtre de la vieille et de la nouvelle école. Il y a dans cette pièce et du Meilhac et du Becque. Dans la *Veine*, le premier acte est un *Départ*, dépourvu de scènes noires, tout en fleurs, et non pas avec un Letourneur vieux et blasé, mais avec un Tourneur jeune et charmant. C'est la pièce de Becque qui a passé à la gaité et à l'optimisme.

Trois ans après la mort d'Henry Becque, Alfred Capus fit jouer au Théâtre des Variétés sa célèbre comédie *Les Deux Ecoles*. Tous les critiques, ou presque tous, tombaient d'accord pour constater le rajeunissement de l'ancien vaudeville et exprimer l'impression qu'ils avaient trouvé un continuateur de la comédie fantaisiste. Cependant le gros rire, la fantaisie légère et l'imprévu étourdissant de *Ma Cousine*, du *Décoré* et des autres pièces de Meil-

hac n'emplissent pas la pièce de Capus. L'idée d'une influence de Becque n'était venue qu'à Lucien Muhlfeld, qui la signalait dans *l'Echo de Paris* du 1^{er} mars 1902. En effet, Capus est, avec *Les Deux Ecoles*, plus proche de l'auteur de la *Parisienne* que de Meilhac. Sans l'amertume, c'est la même observation, les mêmes mots d'esprits psychologiques, moins cruels, il est vrai, les mots qui sont des traits éclairant des personnages. « J'ai demandé sa main, elle me l'a refusée énergiquement. Cela a établi entre nous une sorte de lien, qui est devenu peu à peu une amitié solide ». C'est un conseiller d'Etat, Le Hautois, qui s'exprime ainsi au sujet de Mme Henriette Joulin, et qui, dans le rôle de candidat-mari, est en somme un Lafont. Une femme dit à son mari : « Une fois divorcée, je te verrai avec le plus grand plaisir ». En parlant de son ex-femme, la maîtresse dit à son amant : « Je comprends... Tu l'aimais en camarade, en amie... comme une femme légitime ». Les deux femmes s'unissent dans une pensée paradoxale : « On ne revoit pas un homme qui vous a rendue malheureuse... qui vous a fait toutes les sottises... sans se sentir invinciblement attirée vers lui... » Un beau-père qui connaît la nature humaine et qui comprend l'inconstance de son gendre, dit à celui-ci : « ...J'admets parfaitement que l'on trompe sa femme... Mais on n'a pas le droit de se laisser pincer... » Pour prouver sa reconnaissance et pour séduire enfin un homme qui n'est pas un polichinelle, une jeune mondaine trouve ce mot : « Vous allez vous marier, je le sais. Eh bien, quand vous serez marié, si jamais vous avez besoin d'une maîtresse, vous n'aurez qu'un signe à faire... »

A. Capus a brigué un fauteuil académique, mais

dans son analyse des hommes il n'a pas été pour cela moins libre que l'auteur de *La Parisienne*. Il y a souvent plus de souplesse dans cette franche peinture des Parisiens modernes, mais l'expression drue, si enveloppée qu'elle soit par la tournure spirituelle, est au fond quand-même là. Procédant de Becque, Capus pousse encore plus loin la franchise, et ses antithèses sont souvent plus libres, quelquefois même libertines.

La composition des *Deux Ecoles* a pu suggérer parfois des prétextes pour comparer Capus à l'ancienne école. Ainsi les dispositions symétriques des scènes, des phrases ou des mots qui tiennent du procédé labichien (1). Mais Capus y met plus de psychologie et moins de métier; comme Becque, il ne s'en sert que pour agrémenter l'analyse.

Nous trouvons chez Capus aussi ce procédé des apparitions espacées de certains personnages dont Becque a usé souvent. Dans le commencement des *Corbeaux* un tapissier passe vite dans la pièce; nous l'oublions presque. Il réapparaît dans le dernier acte. La première venue annonce la deuxième. Dans la pièce d'Alfred Capus, Mme Breneuil apparaît au premier acte pour dire que le ménage Maubrun ne va pas. Nous oublions presque totalement cette commère élégante. Dans le dernier acte, elle réapparaît. C'est par ses mots

(1) La jeune femme divorce parce que son mari la trompait; il la trompait « *pour ne pas avoir l'air d'un imbécile* ». Elle est en train de se remarier, mais Le Hautois, l'homme sérieux qu'elle allait épouser et qui avait juré de rester fidèle, elle le trouve dans les bras d'une jeune mondaine. Celle-ci voulait se lancer dans le monde des gens sérieux, et elle est venue se jeter au cou du conseiller d'Etat. Alors lui, il trompe la pauvre femme pour les mêmes raisons que son ex-mari, pour ne pas être ridicule : « Il y a des circonstances où un galant homme, sous peine d'avoir l'air d'un imbécile... »

que la pièce — après le divorce des époux Maubrun — se résume : « Hein ? Vous rappelez-vous ce que je vous disais, il y a quelques mois, du ménage Maubrun ? Avais-je raison ?... » Sans sa visite au commencement du premier acte, Mme Breneuil serait impossible à la fin de la pièce. Ses deux apparitions sont comme deux agrafes qui tiennent les bouts d'un sac plein d'objets. Il en est de même pour des allusions qui sont déchiffrés seulement quelques scènes après. Dans la pièce de Capus, par exemple, on parle de la rue du Faubourg Poissonnière : une femme insinue l'idée d'un rendez-vous que son mari aurait eu là. Un peu plus tard, l'explication plus détaillée arrive. C'est comme la date du 15 janvier dans *La Parisienne*. On la mentionne, on la jette en l'air en passant; quelques scènes après, on y revient pour satisfaire la curiosité du public.

On peut objecter que ces mots, ces dispositions symétriques, ces procédés spirituels mais conventionnels, ont pris leur origine non pas dans les pièces de Becque, mais dans l'ancien répertoire ou, en remontant à la source primitive, dans Molière. Nous insisterons alors sur le fait que c'est surtout dans l'œuvre de Becque qu'on les rencontre si perfectionnés, et que leur valeur a été éprouvée notamment dans *La Parisienne*. L'influence nous en paraît effective. Pour nous persuader définitivement, cherchons en d'autres indices.

La première scène des *Deux Ecoles* frappe immédiatement notre mémoire par sa parenté avec *La Parisienne*. Le fameux dialogue entre Lafont le jaloux et l'espiègle femme de chambre de Clotilde, dont l'effet a été sur la scène d'un charme

exquis (1), a dû rester gravé dans le souvenir de Capus. Il a reproduit presque la même scène. Son Lafont a un entretien avec la bonne en termes tout semblables :

LE HAUTOIS. — Je vous assure, Louise, que madame ne devait pas sortir de la journée.

LOUISE. — Elle est pourtant sortie, monsieur.

LE HAUTOIS. — Sans rien laisser pour moi ?

LOUISE. — Sans rien laisser.

LE HAUTOIS. — A-t-elle dit qu'elle rentrerait bientôt ?

LOUISE. — Madame n'a rien dit.

LE HAUTOIS. — Et monsieur, est-il chez lui ?

LOUISE. — Monsieur est sorti également.

LE HAUTOIS. — Avec madame ?

LOUISE. — Sans madame...

Au demeurant, la philosophie indulgente avec laquelle Capus présente son monde tout en l'observant avec cruauté, les idées de ce monde et ses arrangements avec la conscience et la morale, la triste vérité sur la fragilité humaine rappellent, plus fortement que tout, l'influence de l'œuvre de Becque. L'auteur des *Deux Ecoles* reprend le motif de la confiance salutaire. Mme Joulin conseille à sa fille le système des Du Mesnil. « Ton mari te trompe; tu l'a guetté, tu as fini par le surprendre, lui dit-elle. Eh bien, d'abord permets-moi de te dire que tu as eu tort. La femme, la vraie femme... ne doit jamais chercher à savoir si elle est trompée ». C'est avec ce système qu'on

(1) ADÈLE. — ... Monsieur et madame viennent de sortir.

LAFONT. — Ensemble ?

ADÈLE. — Non, monsieur, pas ensemble. Monsieur est parti de son côté et madame du sien.

LAFONT. — Monsieur a-t-il dit l'heure où il serait chez lui ?

ADÈLE. — Je sais seulement que madame ne rentrera pas.. Elle dîne en ville...

a un mari ou une femme parfaite. La fille dit à sa mère qu'elle peut parler à son aise, car son mari est un vrai modèle. « Parfaitement, répond Mme Joulin, ton père est un époux modèle... Mais sais-tu pourquoi il est un époux modèle ? Parce que je n'ai jamais approfondi sa conduite, parce que je n'ai jamais voulu vérifier... » S'il avait eu un moment de lucidité dans sa foi aveugle et si un événement avait placé devant lui un mari trompé, Du Mesnil eût tenu les mêmes propos. Il eût prêché le *système de confiance*. Si les sexes diffèrent, la mentalité des personnages est pareille chez les deux auteurs.

L'auteur de la *Petite Fonctionnaire*, de *l'Oiseau blessé*, de *Notre Jeunesse*, le philosophe subtil, fin, doucement ironique, le poète souriant des défaillances morales, est d'une originalité toute personnelle, qui n'est pas à démontrer. Son œuvre charmante, pleine d'inoffensif pessimisme, de choses si belles parce que si simples, a une place à part dans la production dramatique du commencement de notre siècle. Chercher à établir ce qu'il doit aux autres semble chose vaine. C'est avec scepticisme et non pas avec des signes d'approbation que notre lecteur a suivi peut-être les lignes qui précèdent. Avant d'essayer de démontrer que Capus venait presque directement de l'école de Becque, nous avons hésité. Les « preuves » nous paraissent cependant convaincantes. Une conception très philosophique des hommes et de leurs rapports se dégage de sa comédie. Malgré tant d'adultères, malgré tant d'actes propres à amener des drames des plus déchirants, la vie coule aimablement. La rigidité morale d'un côté, l'inconscience effrayante avec laquelle on y manque de l'autre côté, font le

fond des *Deux Ecoles*. Malgré l'insuffisance des pistes, on voit bien les traces que la pensée de Becque a laissées dans l'esprit de Capus, qui, du reste, l'a si bien comprise et commentée au moment où, à la place Villiers, on inaugurerait sa statue. C'est également de lui-même que Capus a pu dire ce qu'il disait en 1908 des proches successeurs de Becque; « Dès que les *Corbeaux* se jouèrent, ce qu'il y avait dans cette pièce de fécond et d'original fut immédiatement saisi par la jeune génération d'écrivains. Ils eurent tout de suite l'impression qu'une main rude et hardie les remettait d'aplomb dans la large voie du théâtre, et ils se sentirent délivrés de l'imitation et du pastiche » (1).

Si l'on voulait donner une définition concise, on dirait qu'Alfred Capus est un Becque dépouillé d'austérité; c'est le Becque des *Sonnets Mélancoliques*. M. Adrien Bernheim nous a laissé le souvenir des soirées que ses amis et lui passaient en compagnie de Becque. Vieilli, devenu un rêveur et un philosophe paisiblement amoureux, l'auteur des *Corbeaux* leur lisait ses vers tardifs. L'auteur des *Deux Ecoles* prenait part à ces réunions (2). — « Vous souvenez-vous, écrivait M. Bernheim, mes chers Gandillot, Capus et Félix Decori, de ces inoubliables soirées ? » Becque récitait ses poèmes qu'un phonographe reproduisait sur son rouleau. Comment Capus, visiteur assidu de ce cercle, aurait-il pu se défendre contre le charme de l'auteur

(1) En 1906, dans *Notre époque et le théâtre*, primitivement conférence faite à la Société des Conférences, où il se rappelle *Les Corbeaux* (p. 29), Alfred Capus oppose à l'esprit doctrinaire de Ferdinand Brunetière des arguments analogues à ceux de Becque.

(2) « J'ai rencontré Capus, écrivait Becque à M. Adrien Bernheim, et je l'ai invité à dîner demain chez vous ». (*Œuvres Complètes*, VII, p. 238).

déjà parvenu à la gloire. Un soir d'hiver, avant de les quitter pour toujours, le poète lit à ses amis les *Sonnets d'amour*. Une ironie faiblement armée et un désenchantement à peine pessimiste sont répandus dans ces vers comme une lumière venue des *Corbeaux* et de la *Parisienne* mais réfléchie par le temps guérisseur. Alfred Capus en a été certainement touché.

V

Quelquefois les chercheurs de ressemblances sont tellement hantés par le modèle dont ils veulent découvrir les reproductions, les imitations ou les copies qu'ils le voient partout. Mais il n'est pas nécessaire d'appartenir à ce genre de monomanes pour trouver une influence de Becque chez maints auteurs encore et même chez les plus nouveaux. L'un a gardé la mémoire d'une forte scène de Becque dont sa jeunesse a été impressionnée, l'autre a étudié le théâtre de son aîné passé parmi les classiques. Celui-ci porte en lui l'empreinte jadis fortement imprimée d'une lecture à tout jamais inoubliable, celui-là se retrempe dans l'œuvre de Becque à l'occasion des reprises de la *Parisienne* et des *Corbeaux*, au moment où l'érection de sa statue, ou un anniversaire, ou la pose d'une plaque remet à l'ordre du jour la glorification du « Molière de la deuxième moitié du XIX^e siècle ». Occasions sans cesse renaissantes pour nourrir les esprits de l'œuvre de Becque.

M. Pierre Wolff, de *Jacques Bouchard à l'Ecole des Amants*, est resté fidèle à ses débuts faits sous les auspices de Becque. Au Théâtre-Libre, au Boulevard, à la Comédie-Française, il a gardé la manière psychologique apprise dans *La Navette*, *Les Corbeaux* et *La Parisienne*. Si M. Wolff a traité le cœur humain et l'égoïsme des hommes avec plus de sentimentalité, ses pièces sont exemptes d'hypocrisie, et c'est surtout la sincérité qu'il apprit à cette école. Il a raconté lui-même ses années de classes dramatiques. Dans un entretien avec M. Léopold Lacour, il a dit son admiration envers le « grand chef » (1). Sa comédie *Le Béguin*,

(1) On peut lire dans le *Comœdia* du 21 février 1923 une véritable confession de M. Wolff :

— Ah ! Le Théâtre-Libre ! L'âge héroïque du renouvellement de l'art théâtral sous l'influence de Becque et par la volonté d'Antoine ! Quels beaux souvenirs vous éveillez en moi ! Toute ma première jeunesse ; cette frénésie de vérité coûte que coûte, de vérité « cruelle »... Savez-vous comment j'ai appris mon métier ? Deux années durant, avant de rien produire ou de rien offrir au public, j'ai suivi chez Antoine la répétition des pièces qui allaient affronter les préjugés, les conventions de tout ordre, depuis si longtemps vénéralisés et sous l'étreinte desquels le théâtre se mourait. Nous étions là un petit groupe : il y avait Becque, Ajalbert, Ancey, Jean Jullien... Quelle école pour moi, ces séances d'ardent travail, ces causeries, parfois ces discussions toujours inspirées par la passion de l'art et de la sincérité, dans le mépris du succès facile !

— Becque était comme un roi parmi vous, n'est-ce pas ?

— Nous l'admirions tous, certes ! C'était le grand chef. Et croyez bien que mon admiration est demeurée entière.

— Vos premières pièces, vos premiers succès, *Leurs Filles*, par exemple, *Les Maris de leurs filles*, témoignent de l'influence qu'il exerça sur vous.

— Assurément.

M. Wolff, à qui ses aveux font honneur, s'est trouvé plus d'une fois dans la compagnie de Becque. Après la reprise de *La Parisienne*, on a organisé au Café Américain un dîner pour distraire Becque après la critique cinglante de Sarcey. « Entouré de Geffroy, Ajalbert, Rosny, Ancey, Wolff, Lecomte et d'autres, dit M. Antoine dans ses « *Souvenirs* » sur le Théâtre-Libre, qui y prit part aussi, Becque, que cette manifestation touche profondément, redevient, dans l'admiration affectueuse qui l'entoure, le maître spirituel et profond que nous tenons pour le vrai rénovateur du théâtre contemporain ».

M. Wolff ne laisse passer une seule occasion sans dire

qui fut, en 1900, un succès retentissant du Théâtre du Vaudeville n'est qu'une *Navette* adaptée à l'année où elle doit être jouée, un peu plus compliquée, avec un peu plus d'élégance et de luxe. Yvonne Derive est une Antonia plus distinguée. Un amant est obligé de faire tourner la table, comme celui de la *Navette* joue aux cartes. L'autre est obligé de se cacher dans la chambre à côté. La fin du troisième acte est identique avec la fin de la *Navette*. MM. André Antoine et André Rivoire ont eu raison lorsque — en 1922, à la reprise du *Béguin* par le Théâtre du Vaudeville — ils affirmèrent que la pièce était sortie de celle de Becque et qu'elle n'en était qu'une variation (1). Mais, *Le Béguin* est aussi, et même davantage, une combinaison de la *Navette* avec de la *Parisienne*. Le premier acte se termine par une allusion bien nette à la fin de cette dernière. Après une scène avec Lafont et les explications avec son mari, Clotilde, restée seule, sonne la servante et lui dit : « Adèle, donnez-moi ma robe de chambre et mes pantoufles, je ne ressortirai pas ». L'héroïne du *Béguin*, après le départ de ses invités et

son admiration envers Becque. En 1924, dans *Vient de Paraître*, il écrivait :

J'ai connu Henri Becque que j'ai aimé, admiré.

L'homme qui a écrit *La Parisienne* et *Les Corbeaux* est immortel. Et c'est sans doute parce qu'il était déjà immortel quand il écrivit ces deux œuvres magnifiques que les membres de l'Académie Française ne crurent pas devoir l'accueillir.

(1) Le premier écrivait : « ... Il ne s'agit, en somme, que d'une amusante variation sur la *Navette*, un chef-d'œuvre d'Henry Becque ». (*L'Information*, 18 décembre 1922). Le deuxième élargissait même sa remarque : « J'aurais souhaité, à propos du *Béguin*, de M. Pierre Wolff, que redonne actuellement le Vaudeville, consacrer quelques alinéas à un certain théâtre boulevardier d'il y a vingt ans, sorti d'un petit acte d'Henry Becque, la *Navette*, et qui ne se lassait pas de mettre en scène, avec plus ou moins d'esprit et de talent, la vie compliquée des femmes galantes » (*Le Temps*, 25 décembre 1922).

de son amant, restée seule, sonne sa domestique et lui commande : « Fanny, préparez tout, je vais me coucher ». Elle dit à un de ses amants : « Didier, Didier, soyez gentil ! Allez-vous-en », comme Clotilde disait à Lafont : « Allez faire un petit voyage... Absentez-vous... » Avant un rendez-vous, elle demande à sa femme de chambre : « Je n'ai pas la mine trop fatiguée ? » comme Clotilde, avant d'aller rencontrer Simpson, demandait à la sienne ; « Je suis bien, Adèle ? » Il est curieux que même les rapports entre la maîtresse et la femme de chambre sont assez semblables et que leurs dialogues se confondent quelquefois dans les détails :

CHEZ BECQUE :

CLOTILDE. — Je suis bien, Adèle ?

ADÈLE. — Oui, madame.

CLOTILDE. — Très bien ?

ADÈLE. — Très bien, madame.

CLOTILDE. — Dites-moi l'heure.

ADÈLE. — Trois heures bientôt, madame.

CHEZ M. WOLFF :

YVONNE. — ... Je n'ai pas la mine trop fatiguée ?

FANNY. — Non, madame.

YVONNE. — Pas trop rouges les yeux ?

FANNY. — Oh ! non.

YVONNE. — Quelle heure ?

FANNY. — Six heures moins cinq.

L'esprit même est becquien. « C'est une femme du monde qui a mal tourné », dit-on d'une femme débauchée. Thérèse Gérard dit au deuxième acte des mots à la Becque : « Si toutes les femmes trompées quittaient Paris, il n'en resterait plus beaucoup ». Bien entendu, tout cela est bien plus « parisien » et bien plus *fait* que l'acte de Becque ; il y a plus de *théâtre* que d'*étude*.

Quelquefois ce sont des parodies que l'œuvre

de Becque a provoquées et c'est par elles que son influence s'est propagée parmi le grand public. MM. Tristan Bernard et Michel Corday ont donné dans leur *Accord parfait* une suite irrésistiblement logique de *La Parisienne*. Au premier acte, le ménage à trois existe de la même façon que chez Becque. Alberte, Achille et Maurice sont les Clotilde, Du Mesnil et Lafont de *La Parisienne*. Le mari est aveuglément confiant. La femme et l'ami de la maison s'aiment. Mais, et c'est là que la pièce de Becque est continuée, ils sont surpris, avouent leur amour et — le mari cède sa place à l'amant, qui épouse la femme. L'amitié des trois, cependant, ne cesse point. L'ex-mari aime la femme de son ami, c'est-à-dire sa propre femme d'il y a quelque temps, mais ils n'avouent rien au mari. A son tour, l'amant d'hier, devenu époux, est confiant. « La confiance, la confiance... » comme disait l'héroïne de Becque. La parodie est moins compliquée dans le vaudeville *M'Amour* que MM. Paul Bilhaud et Maurice Hennequin firent jouer avec succès au Théâtre du Palais Royal. L'héroïne est une copie de la Clotilde de Becque, mais une copie « exécutée en manière de badinage », comme disait Adolphe Brisson. Quoique les traits soient éclairés par deux lumières différentes, ils se ressemblent. Par des procédés presque entièrement opposés, Becque le psychologue et les auteurs vaudevillistes aboutissent à une même étude. Pour que les deux pièces aient entre elles encore un trait d'union, Réjane, qui interprétait jadis Clotilde, s'amusa à jouer en 1910, dans son théâtre, Antoinette, la Clotilde de *M'Amour*. Plus d'une fois, Maurice Hennequin puisa dans le théâtre de l'auteur qu'il parodia. Il alla à la source soit seul,

soit en compagnie de Romain Coolus, dans *Amour, quand tu nous tiens*, et de Pierre Véber, dans le *Monsieur de cinq heures*. Ce dernier vaudeville, qui aura sans doute plus de mille représentations, est un *Enfant Prodigue* refait et actualisé. Savinien La Chambolle est le jeune Théodore Bernardin en passe de devenir romancier. C'est un lecteur attardé des *Idées de Mme Aubray*. Il voudrait sauver un « lys », réhabiliter une femme dont on a abusé. A un moment donné, après des *quiproquos* pareils à ceux de *l'Enfant Prodigue*, il croit à l'inceste comme son frère de 1868 ! Séparé de M. Hennequin, M. Pierre Veber n'a pas cessé d'exploiter au théâtre les situations et les mots à la Becque.

Dans sa *Danseuse éperdue*, M. René Fauchois a repris la scène du jeune Armand et d'Antonia dans *La Navette*, qui, chez lui, s'appellent Lucien Baugé et Yanoula. La femme de chambre met le premier en présence de l'autre, comme Adèle dans la pièce de Becque. Le jeune homme, — M. Fauchois l'a fait se déguiser en électricien, — vient et fait une déclaration à la courtisane au moment où le « marchand de soieries », en l'occurrence le prince Mormelo, vient de la quitter. Il lui dit comme celui de Becque, l'avoir vue, l'avoir suivie; ils se plaisent, ils se sentent amis. Il la tûtoie, l'appelle par son petit nom. Yanoula commence, comme Antonia, par lui dire : « Vous êtes fou, monsieur » et finit par s'attendrir. Plus nuancée, la scène n'est qu'une variation de celle de *la Navette*.

M. Fernand Vandérem, qui bataille pour la réputation de Becque, ne fait pas seulement preuve de moliérisme et ne cherche pas seulement à

être un Marivaux d'aujourd'hui. Son tour d'esprit porté à l'antithèse et à la disposition symétrique des traits, aussi bien que sa tendance aux dénouements faciles mais qui n'en sont pas moins terribles tiennent de Becque. Dans *Les Fresnay*, Raoul Dumontier confesse à sa femme sa faute avec la femme d'Edmond Fresnay. Il se fâche en apprenant que ce dernier a poussé un peu trop le flirt avec Madame Dumontier. Ce sont les reproches que Lafont adresse à Pauline Beaulieu qui a fait pour un autre ce que Clotilde fait pour lui.

L'art de Becque, répandu partout, se fait encore sentir chez les maîtres de la comédie actuelle. Dans *L'Amour veille*, dans *Monsieur Bretonneau*, dans d'autres comédies, sonne encore, bien que de loin, la cloche que l'auteur de *La Parisienne* avait ébranlée. Dans ces *Nouveaux Messieurs*, comédie de mœurs de l'époque toute contemporaine, où l'élément social jaillit de temps en temps comme dans un roman utilitaire, M. Robert de Flers, qui est un commentateur des plus admirables de Becque, et qui, mieux que personne, formula un jugement élogieux sur son œuvre, et M. François de Croisset ont, en somme, récrit *Les Polichinelles* des années 1920-30. L'observation est moins âpre et elle cède très souvent la place à l'esprit et à la gaiété, mais le fond est le même : le bouleversement de la société et l'étonnant paradoxe de la vie morale des hommes. Jacques Gaillac, l'ouvrier électricien, le secrétaire général de la C. I. T., c'est le Cretet de Becque devenu ministre. Le brasseur d'affaires Gulpin Brassac est un ami du banquier Tavernier. Le « tapeur » Courcieux est le Montles-Aigles qui emprunte de l'argent pour payer ses

voitures. Suzanne Verrier a l'air de faire une allusion directe à Marie Tétard en s'écriant : « On pendra la crémaillère », lorsque son protecteur lui achète un hôtel et lui loue un château. Le comte de Montoire-Grandpré, président du Canal de Corinthe, est un député Vachon vieilli et devenu sénateur. On rencontre des mots tout pareils à ceux des *Polichinelles* : un personnage de Becque regrette le temps où le vice était du grand monde; dans les *Nouveaux Messieurs*, on se plaint de ce qu'il s'intègre aujourd'hui au mouvement social. A force de préparer ses discours consacrés partiellement ou entièrement à la gloire de Becque, à force de le lire, M. de Flers a emporté en lui un peu de Becque, bien qu'il n'en eût point besoin.

Les meilleurs auteurs des pièces dramatiques de l'époque récente doivent aussi à Becque plus d'une inspiration ou plus d'une suggestion. Que de fois, en lisant les fervents éloges adressés à Becque par M. Henry Bernstein, nous avons songé à la source éventuelle des récits que les héros de *Samson* et de *L'Assaut* font de leur vie ! Ne sont-ils pas, en vérité, parallèles à celui où Madame Vigneront raconte l'ascension matérielle que son mari et elle ont accomplie depuis leur jeune âge ? Si Becque n'a pas inspiré ces passages des pièces de M. Bernstein, on y retrouve sa force et la même humanité (1).

En tout cas, jusqu'aujourd'hui même, la longue file des auteurs qui ont trouvé une part de leur bien dans l'œuvre de Becque ne s'interrompt pas. En

(1) Henry Bernstein écrivit sa première pièce à Camaret, en Bretagne, chez M. André Antoine, dans la « maison de Becque » comme on appelait la partie de la propriété où l'auteur des *Polichinelles* venait se reposer et travailler.

1921, dans un petit théâtre parisien (1), nous avons vu une pièce de M. Pierre Mortier : *Le Verbe Aimer*, et elle nous a paru comme un développement théorique de certain motifs qu'on trouve chez Becque. Il a même imité la première scène de la *Parisienne* sans chercher à le dissimuler (2). Le 12 novembre 1921, M. Mortier exposait ses théories sur le théâtre et sur la vie, et on y trouve de la philosophie becquienne : « Volontairement, j'ai voulu bannir toute intrigue, toute anecdote, tout procédé de théâtre, et animer, dans la vie quotidienne, des êtres quotidiens qui peuvent en même temps mentir et aimer, tromper et souffrir ». Adolphe Brisson, donnant son analyse du *Verbe Aimer*, disait à bon droit de l'auteur : « Il est clairvoyant et pessimiste, comme le fut Henry Becque, dont volontiers il s'inspire » (3). — Est-ce par hasard que M. Charles Vildrac a appelé la pièce qu'il fit jouer au Théâtre du Vieux-Colombier en 1922 : *Michel Auclair* ? Ne voulait-il pas indiquer son intention de donner un *Michel Pauper* de notre époque, moins socialiste, moins romantique et plus optimiste ? M. Vildrac a l'air d'avoir adopté la deuxième manière de Becque, c'est-à-dire simple et réaliste, tout en traitant un sujet pareil à celui du drame fougueux de Becque. Michel Auclair est un Michel Pauper qui persiste dans son idéalisme et qui reste altruiste jusqu'à sacrifier son bonheur à la femme dont il souhaitait faire son épouse. Ce commis de librairie, qui rêve de doter sa ville

(1) Théâtre des Mathurins.

(2) En 1926, cette scène de la *Parisienne* a été imitée par M. Lucien Besnard, qui commençait sa pièce *Le Cœur Partagé*, jouée à la Comédie-Française, par un dialogue entre un père et une fille que le public devait prendre pour un ménage dont l'affection est sur le point de se relâcher. (Voir le deuxième chapitre de ce volume).

(3) *Le Temps*, 14 novembre 1921.

d'une librairie où l'on pourra venir discuter, s'élever l'esprit, cette Suzanne Cathelain et cet adjudant Blondeau, c'est le trio que nous avons vu dans *Michel Pauper* : l'ouvrier-inventeur, Hélène de la Roseraie et de Rivailles. Michel Auclair est plus noble, plus généreux que Michel Pauper; Suzanne Cathelain est plus constante qu'Hélène de la Roseraie; vaniteux comme de Rivailles, Blondeau n'a pas sa volonté ni son orgueil, mais ce sont de vrais pendants. — N'est-ce pas *Le Départ* que M. Fernand Nozière, connaisseur intime du théâtre de Becque, a repris, continué et modernisé dans sa *Riposte*, jouée au Théâtre de Paris, en 1925 ? Il montre une maison de couture où la nouvelle Blanche — qui s'appelle significativement Marguerite Blanche — n'est plus au service des autres mais maîtresse indépendante. Si l'on trouve quelquefois un trait psychologique qui était déjà marqué chez Becque — une des midinettes, comme la Zoé du *Départ*, dit de son amant : « Il aime mieux que je travaille, il est plus tranquille » — M. Nozière n'a point imité toute la pièce; il est trop observateur pour ne pas apercevoir les caractéristiques des milieux dont il a entrepris la peinture. Mais le titre n'indique pas seulement la vengeance d'une fille illégitime contre le père qui l'avait abandonnée, il a l'air de rappeler que les Blanche savent riposter à l'injustice que la société corrompue croit pouvoir leur faire impunément. Les deux pièces apparaissent comme un diptyque.

En un mot, ceux dont l'histoire de la littérature et même l'histoire spéciale du théâtre ne tiendra jamais compte, comme MM. Armand Massart et Alfred Vercourt, qui, dans leur comédie en un acte,

Le Placard (1) ont adapté *La Navette* au confort moderne, ou ceux dont le nom signifiera peut-être quelque chose un jour, comme M. Jacques Natanson, qui amplifia et arrangea *La Navette* pour en écrire *Le Greluchon délicat* (2); ceux enfin qui, comme M. Paul Reyval et les jeunes MM. Marcel Pagnol et Paul Nivoix, mirent sur la scène les corbeaux de la guerre et de l'après-guerre, tous prouvent que l'art dramatique tout à fait actuel se cherche et tâche de se renouveler en s'appuyant sur le théâtre d'Henry Becque. Comme au moment où le Théâtre-Libre tâtonnait et était à la recherche d'un guide sûr, aujourd'hui que l'on est rassasié des produits plutôt industriels des théâtres et que les jeunes essaient de percer par des œuvres de forte psychologie et d'une réelle portée artistique, Becque sert de modèle.

VI

Lorsque Becque sera plus connu encore, lorsque la série des *Corbeaux*, de la *Parisienne* et des *Honnêtes Femmes*, que la Comédie-Française, cette forteresse du théâtre, a pris définitivement dans son répertoire, comptera un nombre élevé de représentations, et qu'on y aura joué la *Veuve !*, *Le Départ*, *Madeleine* et *l'Enfant Prodigue*, bref, lorsque Becque, devenu complètement classique, fera figure d'un Molière en prose, on recommen-

(1) Joué dans un théâtre de genre, les Deux Masques, en 1922.

(2) Joué au Théâtre Michel en 1925.

cera des études détaillées de son œuvre, on l'examinera minutieusement à tous les points de vue et sous tous les rapports. Un livre entier sera alors à consacrer à l'influence que Becque a exercée sur le théâtre et la littérature postérieure. On étudiera de plus près aussi combien son théâtre a pesé sur le roman. Qu'on ne s'étonne pas ! Le roman a tant influencé le drame que celui-ci aura sa revanche. Becque comptera parmi ceux qui l'auront commencée (1).

Célèbre romancier aujourd'hui, M. Marcel Prévost n'a pas dédaigné, vers 1890, de promettre une pièce à M. A. Antoine pour le Théâtre-Libre (2). Dans son roman *Les Demi-Vierges*, il a marié, à la fin, une jeune fille avec un vieux financier. La mère de son roman, Mme de Vouvre, rappelle par plus d'un trait Mme Vignerou. Ses filles sont celles de Vignerou mais qui ont mal tourné. — *Michel Teissier* (1892), un roman d'Edouard Rod, a le prénom de l'inventeur magnifié par Becque en 1871 et le nom de celui dont l'auteur des *Corbeaux* baptisa son homme d'affaires. La facture lourde du roman fait penser au premier drame de Becque, à *Michel Pauper*; sa vigueur et la médiocrité

(1) Un parallèle entre *Michel Pauper* et *Le Maître de Forges* de George Ohnet serait très intéressant. Le fameux roman fut publié en 1882. Claire de Beaulieu et Philippe Derblay sont deux pendants d'Hélène de la Roseraie et de Michel Pauper. Claire est changeante comme l'héroïne romantique de Becque, pleine d'orgueil, entichée des titres aristocratiques. Dans les deux œuvres la scène représente à un moment la chambre nuptiale. (L'influence d'*Hernani* peut-être ?) Deux mariés mésalliés sont en présence l'un de l'autre dans le roman aussi bien que dans le drame. De plus, on trouve chez Ohnet, une députation des ouvriers, des discours, des cris : « Vive le patron ! Vive la patronne ! » toute une atmosphère qui fait songer à *Michel Pauper*. Mais que de dissemblances dans d'autres détails et dans la conception psychologique et artistique !

(2) « *Mes Souvenirs* » sur le Théâtre-Libre, p. 239.

de l'âme qu'il décrit indiqueraient une inspiration proche des *Corbeaux*. — *La Force* de Paul Adam, plus d'une page de M. Lucien Descaves (1), entre autres, sont nourries par la prose de Becque.

En 1887, un romancier de 27 ans, M. Camille Oudinot publia un roman, *Les Filles du monde*. Il connaissait Becque, qui lui témoignait une sympathie dévouée (2). L'héroïne de ce roman, Claire Lindgren, parle quelquefois comme une Clotilde Du Mesnil qui serait sortie des adultères :

— Eh ! mon cher, je suis mère de famille, j'ai deux enfants, j'ai vécu, moi aussi, j'ai touché cet au-delà auquel vous aspirez et j'en suis revenue... Si vous saviez, mon pauvre ami, comme je sens aujourd'hui l'inutilité, la vanité de l'adultère ! La passion, l'amour ! Parbleu, je sais où ça commence... je sais où ça finit (3).

Dans son *Adultère sentimentale* (1890, chez Charpentier), l'esprit de Becque l'emporte, quoique la préoccupation soit par trop psychologique. Le roman est une « étude de phases psychiques ». Le sujet, cependant, est tout proche de celui de *La Parisienne*. M. Oudinot étudie l'adultère de la femme qui aime son mari et qui voudrait lui appartenir, à lui seul, tout en goûtant les joies secrètes et défendues.

Un des jeunes amis de Becque, qui entoura ses derniers jours d'une tendresse filiale, M. Lucien Muhlfeld (4), a conçu son roman *La Carrière d'An-*

(1) Becque défendit les pièces de M. Descaves contre la Censure.

(2) Becque lui avait donné un exemplaire de *Michel Pauper* avec la dédicace suivante : « A l'auteur des *Filles du monde* avec les compliments de son bien dévoué Henry Becque. (Dans la Bibliothèque Nationale de Paris, YTh 25991).

(3) Edition Charpentier, p. 104.

(4) Il écrivit le lendemain de la mort de Becque : « ... Les fleurs, portées par des mains jeunes et pieuses,

dré Tourette sous l'influence directe de son aîné vénéré et affectionné. C'est dans *La Navette* que se trouve l'embryon de ce caractère qui s'aigrit dans son rôle d'un amant de cœur payé, mais d'autres pièces de Becque étaient présentes à l'esprit de Muhlfeld lorsqu'il écrivait *La Carrière d'André Tourette*. La situation de M. Favard, de Mme Favard et d'André Tourette est celle du « triangle » dans *La Parisienne*. Le mari est généreux; lui, directeur des Magasins du Luxembourg, fit d'une vendeuse sa femme, et lui laissa toute liberté. André Tourette, comme Lafont, passe des jours peu heureux, car il ne cesse de s'inquiéter de l'agitation où vit Mme Favard. Celle-ci voudrait maintenir son foyer avant tout; le reste, pour elle, est bagatelle. N'est-ce pas le souvenir de la pièce de Becque qui flotte dans ce roman ? Il y est même ouvertement allusion à un endroit, lorsqu'André Tourette se tourmente au sujet de sa maîtresse :

Quelque anxiété l'assombrissait à la constater chaque jour plus énervée et plus capricante. Mais il se tranquillisait par l'assurance que cet équilibre instable était celui des plus brillantes mondaines. Il en tenait pour preuve l'agitation, toute pareille, avec laquelle une éminente actrice, Mme Réjane, avait joué l'héroïne d'une comédie à succès, et l'unanimité de la critique a certifié qu'elle figurait « la Parisienne rêvée ».

Les Corbeaux aussi ont servi de modèle au jeune écrivain. Dans sa riche galerie de personnages, il a repris l'industriel Vigneron. Si différents que soient, par leur importance, les deux pères dans les ouvrages respectifs, le parallèle s'impose; on remonte irrésistiblement au papa Vigneron en li-

couvrent ce petit lit où notre maître repose. Il est très beau ». (*L'Echo de Paris*, 14 mai 1899).

sant la description que Muhlfeld fait de son fabricant à lui :

« Quand j'avais ton âge, disait M. Tanchon à son fils, j'étais ouvrier de distillerie à Besançon, et je rôdais autour des estaminets, après mon déjeuner, pour humer l'odeur du café n'ayant pas l'argent d'une demitasse ». C'est pourquoi l'industriel enrichi, malgré des récriminations de pure forme, était ravi que son fils se frottât à la grande vie, et fier d'être le père d'un garçon qui s'amuse.

C'est la scène entre Vigneron et son fils Gaston du premier acte des *Corbeaux*, résumée en prose, sans qu'un seul détail en soit négligé.

Des faits curieux au sujet de cette influence de Becque sur le roman de son temps sont à observer aussi chez d'autres romanciers. Nous ne nous arrêterons qu'à un seul, très important celui-là. Si Paul Hervieu, pour se servir d'un mot de M. Dommic (1), se souvient beaucoup de Dumas fils, « c'est plutôt à Henry Becque qu'il fait songer dans la *Course au Flambeau* ». En effet, la constante préoccupation psychologique, une analyse ininterrompue et serrée des mille drames intimes qui s'entre-croisent dans cet amas d'instincts et de pensées qu'est la vie intérieure de chacun de nous, une création probe et désintéressée dans une matière à peine saisissable et infiniment mouvante — n'est-ce pas la manière de Becque enrichie par les moyens que notre époque si pensante et si observatrice a fournis aux psychologues professionnels aussi bien qu'aux amateurs et dilettantes ? On pourrait même faire une intéressante comparaison entre *L'Enlèvement* de Becque et la manière de

(1) Cf. *Un demi-siècle de Civilisation Française* (1870-1925), Paris, 1916, Hachette et C^{ie}, p. 84.

Paul Hervieu (1). Mais c'est le roman qui nous intéresse ici. La vicomtesse Anna de Courlondon, dans *Peints par eux-mêmes*, prononce presque les mêmes paroles que Clotilde Du Mesnil. Pour elle, comme pour l'héroïne de Becque, l'amant — c'est un *second mari*. « J'avais ce qu'il me fallait, dit Clotilde, un ami excellent, un second mari, autant dire ». Dans une lettre où l'héroïne de Paul Hervieu confesse son « adultère » à sa « grande amie », la marquise douairière de Nécringel, elle dit :

... Si des circonstances imprévues m'amenaient sur la pente des sentiments moins éthérés, soyez d'avance rassurée. Dans les vues plus pratiques qui pourraient me venir envers M. Marfaux, il y aura toujours, pour me rendre raisonnable, la perspective que son existence ne peut pas se fondre avec la mienne : il n'est pas de notre monde. Et vous savez bien qu'à mes yeux, l'amant — puisqu'il faut l'appeler par son nom — n'est qu'un *second mari*, qui aime et dont on est aimée.

Dans un autre passage de cette lettre, la vicomtesse expose tout son programme de l'adultère :

Je serais incapable de bonheur hors de mon foyer, sans une sorte de vie conjugale, en double, faute de mieux ; mais où l'autre époux, l'époux d'amour, ait sa large place, soit dans mon ménage, quand il durait, soit dans ma famille.

C'est une conception que Mme de Courlondon a calquée exactement sur celle de Clotilde Du Mesnil. Hervieu romancier est, au moins par ce système de l'adultère que son héroïne établit à l'avance, redevable à Becque dramaturge (2).

(1) *La Revue Hebdomadaire*, 4 décembre 1897, p. 127.

(2) Dans une lettre adressée à Octave Mirbeau en 1889, Becque écrivait : « Je ferai un signe à Hervieu, qui vient de m'écrire une lettre charmante ».

Un des becquistes déclarés, M. Paul Brulat doit à Becque l'inspiration de sa très intéressante *Etoile de Joseph*, qui est l'*Enfant Prodigue* du premier quart de notre siècle. C'est du théâtre mis dans le roman. M. Brulat n'a pas seulement fait venir dans la capitale le fils ambitieux d'une famille ambitieuse; il a transféré celle-ci à Paris presque tout entière. L'idée fondamentale du roman est la même que celle de la pièce : la province devrait rester en province. Evidemment, M. Brulat a profité des avantages du genre, pour ne simplifier ni son monde ni les événements. Son Théodore Bernardin, Joseph Larderet laissa les bords de l'Aude pour ceux de la Seine; il vint dans la Ville Lumière élargir ses horizons et chercher la gloire. La liste des monuments qu'il avait à visiter était celle que le jeune Montilien emportait dans sa poche : le Louvre, les Invalides (p. 63), mais, comme le notaire de l'*Enfant Prodigue*, il allait plutôt à la Closerie des Lilas (p. 159). Ce qui est curieux, M. Brulat met son jeune provincial en face de Becque, dans un des cafés de la rive droite. Il lui fait même rendre une visite à l'auteur des *Polichinelles* (pp. 76-78). L'apparition de Becque dans l'*Etoile de Joseph* n'est pas seulement caractéristique des détails matériels du roman; M. Brulat a gardé plus d'une qualité de la manière becquienne : l'observation exacte, une pointe d'ironie où se mêle beaucoup d'indulgence, un amour pour la brave bourgeoisie. « Nos maîtres, dit M. Brulat, sont ceux qui mirent leur génie à découvrir la beauté de la vérité ». Becque en a été un à coup sûr (1).

(1) Il est inexact, quelquefois, le portrait que M. Brulat fait de Becque dans son roman. (« C'était un terrible homme dont on disait qu'il détenait le record de la cruauté... »; « Il n'avait pas mis moins de dix ans à imposer sa première pièce... »

VII

Si nous élargissons maintenant le terrain de nos recherches, si nous allions étudier en dehors de la France l'influence que la pensée et la manière de Becque ont exercée, le travail ne serait pas sans résultats positifs. Le Théâtre-Libre, par exemple, qui est en somme la continuation du mouvement becquien et becquiste, a provoqué la fondation de scènes pareilles à Londres, à Stockholm et à Berlin. A Petrograd même on joue les pièces de la nouvelle école. En 1889, la « Freie Bühne » de Berlin fut fondée pour prendre fermement la défense du mouvement réaliste moderne de la littérature dramatique, comme le dit son historien Otto Wediggen (1). Un an après, on y monta les *Corbeaux* de Becque. La critique allemande les commenta largement et souvent élogieusement. C'est de l'influence sans contestation. Dans le chapitre *Becque à l'Etranger*, nous avons réuni des éléments pour celui qui, plus tard, voudrait compléter notre étude sur l'influence de Becque en dehors de la France. Ici nous ne nous arrêterons plus particulièrement que sur un descendant direct de Becque dans la littérature italienne.

L'auteur de *l'Alleluia*, de *La Crise*, de *L'Ami*, de *l'Enseignement de la Fable*, des *Vierges*, de *La Porte Fermée*, et d'autres pièces encore, M. Marco Praga, est un des plus remarquables dramaturges italiens. Bon connaisseur des littératures étran-

(1) *Geschichte der Berliner Theater*, Berlin, 1899.

gères, doué d'une large culture générale, il préférait la civilisation française aux autres civilisations. A lire ses *Chroniques dramatiques* (1), on s'aperçoit facilement que Paris, que le « parisien » étaient pour lui un vrai rêve. Sa pièce *La Moglie Ideale*, *L'Epouse Idéale*, qui nous occupera tout à l'heure, porte en épigraphe une pensée de M. Paul Bourget : « ...Les plus hardis problèmes de psychologie personnelle et sociale peuvent être traités en pleine scène. Seulement, trop peu de personnes travaillent aujourd'hui dans cette direction ». Le mot de M. Bourget vise aussi l'auteur de *La Parisienne*. On dirait que, par lui, M. Praga indiquait déjà le groupe auquel il se rattachait en écrivant cette pièce. De plus, dans *Il Teatro Illustrato* de Milan, on citait M. Praga comme quelqu'un de célèbre pour ses polémiques au sujet de *La Parisienne* (2). Peut-être que le fin critique du *Corriere della Sera* qui signait g. p. et qui s'occupait avec ferveur des pièces de Becque n'était autre que M. Praga (3). Voilà donc des hypothèses qui indiquent très nettement une influence de Becque.

En effet, *L'Epouse Idéale* presque tout entière, comme tant d'autres pièces, sort de *La Parisienne*. L'œuvre de M. Praga fut jouée le 11 novembre 1890, cinq ans après la pièce de Becque. La première représentation eut lieu au théâtre Gerbino à Turin, et Eléonore Duse jouait Giulia, l'héroïne de la comédie (4). Les personnages sont, au point de vue de leur situation réciproque, les

(1) Ed. Fratelli Treves, Milano, 1917-1920.

(2) Milan, janvier 1891, n° 121, p. 14.

(3) Dans son livre *Chronache drammatiche 1919*, (Milan, 1920, Fratelli Treves) M. Praga publie un portrait de Becque et fait des éloges de la *Parisienne*.

(4) Le succès fut complet, splendide, d'après un chroniqueur du *Seccolo* (12-15 novembre 1890).

mêmes que dans *La Parisienne* : le mari, la femme, les deux amis de la maison et la servante. Il y a encore le fils tout petit du ménage, Giannino, mais il apparaît sur la scène à peine plus longtemps que les enfants des Du Mesnil (1). La scène se passe « à Milan, de nos jours », comme chez Becque « à Paris, de nos jours ». Les rapports de Giulia et de son ami Gustave Velati diffèrent par un point ou un autre de ceux qui existent entre Clotilde et Lafont. Chez M. Praga, par exemple, c'est l'amant qui est prudent, détaché et las de la liaison embarrassante et dangereuse pour leur tranquillité, c'est lui qui cherche à rompre. En outre, le deuxième ami n'est pas un amant; il est un véritable ami du mari et des deux coupables. Mais si la disposition des relations n'est pas la même, la mentalité, l'âme que M. Praga insuffla à ses personnages sont souvent le calque de celles de *La Parisienne*. Du reste, on le comprendra mieux quand on saura que tout le monde dans la pièce de M. Praga parle plus ou moins le français ! Giulia Campiani le parle très souvent; elle cite les adages français, elle sait, à la façon parisienne, gronder par un gentil « que tu es bête ! » ; si son mari, tout en se servant de mots français, aime le *Corriere*, elle lit surtout *l'Art et la Mode de Paris*.

Toute la pièce en général trahit l'influence de Becque, mais des variations la cachent souvent et compliquent bien le parallèle entre les deux comédies. Imaginez-vous une mosaïque faite d'un vase brisé et dont les pièces seraient à rassembler (2).

(1) Un domestique, Ettore, avec ses deux phrases, n'augmente pas non plus le nombre des personnages.

(2) M. Marini, fervent admirateur de Praga, dans la *Nuova Antologia* du 1^{er} janvier 1891 cherche à réduire la portée de cette influence : « *Inspirazione, sì; imitazione, no* ».

C'est à Gustave Velati, à l'amant, disions-nous, que M. Praga a donné l'âme inquiète et anxieuse. Si le personnage change, les paroles restent les mêmes : « Il ne faut pas plaisanter avec le danger », « Il faut que tu te rendes compte, une fois pour toutes, de ta situation, de la nôtre », « Il [le mari] aurait pu revenir, et cela aurait été ta perte,... toute la paix perdue... » Logiquement, c'est à Giulia que l'auteur laisse le soin de se plaindre de ce qu'ils ne font que discourir, c'est elle qui accuse l'autre d'avoir changé. Alors nous assistons à une inversion amusante : c'est Giulia qui parle comme le passionné Lafont. Il y a un dialogue qui tiendrait de la traduction et qui, parfois, ressemble à un récit de la vie de Clotilde et de Lafont (1).

Le mari, le bon Campiani, est aussi confiant que Du Mesnil. Il ne doute point de sa femme. Sa femme lui fait prendre tous les faux fuyants pour de la vérité. Si on lui envoyait une lettre anonyme, il la déchirerait ou il la montrerait à sa femme pour la lire après le déjeuner. La fin du monde lui paraîtrait plus croyable que son infidélité. C'est à lui que M. Praga a prêté le rôle de recommander à Giulia la prudence. Chez Becque, c'est l'amant qui le fait. Mais le langage est semblable.

(1) GIULIA. — ... Siete mutato, molto mutato, da qualche tempo ? Una volta vi lamentavate, voi, vi doleva, di non poter venire piu sovente a vedermi qui, perché non vi bastavano le ore che si passavano assieme... altrove !... Stasera, dopo tanto tempo che questo bisogno di vedermi non lo provate piu... (Acte I, scène III). — Auparavant, ils se sont conduits absolument comme les amants de Becque. Le récit de ces relations est fait par l'héroïne dans la même scène : « Le ricordi le nostre discussioni d'allora ? Io ti dicevo : « Gustavo, ti amo, ti amo, ed è questo amore che mi fa essera buona, paziente, saggia... » Ti ricordi ?... E ti convincevi, e le nostre discussioni finivano in un bacio... »

« Pensez à moi, Clotilde, et pensez à vous. Dites-vous qu'une imprudence est bien vite commise », dit-on chez ce dernier. « ... Souvent une petite imprudence fut la cause de grands malheurs », donne-t-on en conseils à la femme dans la pièce de M. Praga.

Mais c'est dans la figure de Giulia Campiani qu'on apercevra une copie et une imitation de Becque.

Dans une scène du troisième acte, Giulia reçoit un compliment qui illumine tout le caractère de cette femme : « Vous avez eu un amant, mais malgré cela votre mari fut le plus heureux des hommes... et cela par votre mérite » (1). Comment ne pas y reconnaître une Clotilde Du Mesnil italienne ? Vous vous rappelez les recommandations que fait la Parisienne avant de sortir : « Que la cuisinière ne s'éloigne pas et que Monsieur l'ait à sa disposition quand il rentrera... ». Elle les fait au moment où une voiture allait la conduire auprès de son amant. La Clotilde de M. Praga a le même tendre souci de son mari. « Thérèse, Thérèse ! crie-t-elle à la servante, le chapeau et la pelisse de Monsieur. Mon Dieu, qu'il fait froid ! » « Il commence à neiger, dit-elle à son mari. Prends une voiture, tu sais ? » Toute cette affectueuse préoccupation au moment où elle allait rester à la maison pour y recevoir, une seconde après, un amant à qui elle sautera au cou. Pour que la reproduction de l'image originale soit plus fidèle, l'auteur, recourant à un moyen conventionnel, fait peindre Giulia par d'autres personnages : « Quelle femme étrange, incompréhensible pour celui qui

(1) *La Moglie Ideale*, p. 139. (Edition des Fratelli Treves, Milan, 1920).

la voit dans son foyer et la sait épouse infidèle ! Elle a résolu ce problème : être à la fois à deux hommes. A l'un par son corps et son cœur, à l'autre par son âme et par son cerveau. Et plus elle est passionnée comme amante, plus elle est affectueuse comme épouse ». Elle sait dire avec le plus grand naturel les plus habiles mensonges. Ajoutez que, comme Clotilde, elle fait passer son amant pour amoureux et jaloux d'une autre femme. (Acte II, scène I).

Toute la philosophie de l'indulgence terrestre dont Becque entourait la petite bourgeoise parisienne se retrouve autour de la Milanaise. « Dans la société corrompue où nous vivons, dit un ami des Campiani, pleine de vices contagieux, et dans laquelle la femme respire avec l'air les tentations et où tout conspire contre son honnêteté, l'épouse parfaitement sage et fidèle est une exception, une idole à qui on devrait ériger un autel. Celui qui la possède est un être privilégié hors les lois du monde. Pour la majorité, pour la foule, l'épouse idéale devrait être une femme qui tout en ayant un amant reste une bonne épouse, affectueuse envers son mari; qui évite les scandales et l'infélicité des enfants, et maintient la paix chez elle, une paix vraie et sincère... ». M. Praga cherche à rétablir l'atmosphère de la *Parisienne*, cette atmosphère où la culpabilité des hommes semble être mise au compte de la société et du destin. Il a même l'air de faire une apologie de la morale que Becque ne voulait ni louer ni blâmer directement (1).

(1) En 1891, à Berlin, la police allemande a interdit la représentation de l'*Epouse Idéale*, ayant trouvé que la pièce était immorale et préjudiciable à l'institution matrimoniale. (*Corriere della Sera*, 12-13 décembre 1891).

Certains détails paraissent nettement pris dans l'œuvre de Becque. La Clotilde italienne dit quelquefois à son amant presque les mêmes paroles que la Clotilde parisienne. « Asseyez-vous donc, pour l'amour de Dieu ! Venez ici, auprès de moi », dit-elle à Gustave agité et énervé. Dans *La Parisienne*, la scène est pareille. (« Venez ici, dans ce fauteuil, et tenez-vous-y... Que je ne vous voie pas marcher, remuer et vous agiter... »). Elle reproche à un ami de ne pas aimer son mari (Acte III, scène I), comme Clotilde à Lafont. En outre, c'est encore Giulia qui parle de *l'aveugle confiance* de son mari (Acte III, scène IV), comme le fait Clotilde au sujet de la bonne foi et de la « sublime ignorance » de Du Mesnil. Elle en parle aussi justement à son amant. Par-dessus tout, le système de Giulia ne diffère pas de celui que prêchait l'épouse idéale de Becque : la confiance. Elle a su aussi la conquérir auprès de son mari, et elle l'exige de tout le monde. Elle la demande non seulement en italien, mais aussi en français : « Honni soit qui mal y pense ! » —, voilà sa devise. (Acte II, scène II). Et elle la cite à son Lafont à elle.

Quand on constate de telles ressemblances, pour ne pas dire des reproductions (1), on peut se passer de celles qui peuvent exister encore dans le ton calme, sobre, presque placide, de la pièce, dans ses procédés simples, et dans ses préoccupations psychologiques et sociales. Et de celles-là, on en trouvera plus d'une. Ce n'est pas sans raison que Leone Fortis, au dîner offert à Becque à Milan en 1891, en portant un toast à Mme Carloni-Talli, qui jouait

(1) Dans la scène III du troisième acte il y a comme une plaidoirie pour Clotilde Du Mesnil; l'auteur élargit là son sujet et plaide pour une Clotilde universelle.

Clotilde Du Mesnil, disait que cette interprète avait une bonne idée de réunir Marco Praga et Henry Becque *nello stesso abbraccio*.

Nous nous arrêterons ici dans notre étude des influences que l'œuvre d'Henry Becque a exercées sur la littérature en général et notamment sur les auteurs qui ont commencé la renaissance moderne du drame français. Ce n'est pas que le sujet soit tout à fait épuisé. Mais à la prolonger, notre étude s'engagerait dans la voie des démonstrations moins précises. Un auteur lit les comédies de Becque, apprend les batailles qui se sont livrées autour de leurs premières et suit les discussions qu'elles ont entraînées; il profite de ce que Becque a inventé, inauguré ou mis en valeur, il hérite légitimement des leçons de son aîné, il s'assimile ses qualités, il s'enrichit de son expérience et il part, par des chemins battus, vers des créations nouvelles et personnelles. Trouvez et surtout faites-nous toucher du doigt les détails qui, dans ces créations, sont dus à l'influence de Becque ! C'est comme pour la loi de gravitation, dont on se sert sans jamais en indiquer l'inventeur. Lorsqu'un coup de bélier décisif est donné, la poussée est facile; on voit le défilé des passants sans voir celui qui ouvre le passage. Mélangez le jaune et le bleu, vous ne les verrez plus lorsqu'ils auront donné le vert.

Pendant trente ans, et même davantage, nous l'avons vu, tout le théâtre français tourne autour du nom d'Henry Becque. Avec une demi-douzaine de pièces, il en a, pour ainsi dire, engendré des centaines. Avec une grande force initiale, le son de ses pièces, pour ainsi dire, s'est répercuté nombre de fois. Ses pièces, qui ont eu par elles-mêmes une

influence en ont exercé aussi une par ces répercussions. En dehors même du Théâtre-Libre, une école d'Henry Becque s'est créée sans être organisée par qui que ce fût. Il y eut comme une famille spirituelle unie par l'esprit becquien. Peu importe si les élèves ont dépassé et peut-être compromis quelquefois la leçon du maître et si le réalisme psychologique de Becque a été imité par des copistes maladroits ou par des lévites exaltés. Peu importe aussi si des continuateurs de talent ont perfectionné les procédés empruntés à Becque et si des auteurs de grande valeur ont nuancé plus finement, plus souplement la psychologie et la philosophie enseignées par lui. Il ne s'agit ici que de constater l'influence considérable qu'il exerça sur l'art dramatique. Dans le théâtre littéraire aussi bien que dans celui du genre populaire et quasi-industriel, cette influence a été la seule qui se fût manifestée avec tant de vigueur et tant d'étendue depuis Alexandre Dumas fils.

Sans Henry Becque, que d'auteurs auraient peut-être hésité à porter sur la scène la vie si sincèrement, en artistes et en psychologues ! Si l'école du Théâtre rosse a poussé à l'extrême et même travesti le principe de l'œuvre becquienne et si elle a eu un parti-pris de cruauté (1), d'autres tireront un réel profit de ce qui fut essentiel dans l'art de Becque : ce tourment d'adapter aux moyens du théâtre l'observation des réalités. De cette mêlée dramatique où Becque « était le dieu », pour parler comme Sarcey, sortit toute

(1) Jules Lemaître, en 1888, commençait une de ses chroniques comme suit : « Puisque nous voilà en pleine littérature brutale, et puisque aussi bien la plupart de ces jeunes gens imitent visiblement M. Becque, pourquoi ne vous dirais-je pas un mot de *La Parisienne* ». (*Impressions de Théâtre*, III, p. 219).

l'évolution théâtrale contemporaine. L'école psychologique et artistique qui a fleuri pendant les quatre ou cinq lustres derniers sur la scène française, affranchie des conventions inutiles, libre dans ses moyens d'exécution, délivrée de l'esclavage d'une *ars poetica*, autorisée, si cela lui plaît, à raconter sur les planches un roman, à faire un poème dans les coulisses, à philosopher, à prêcher, à lutter, acceptée dans toutes ses nombreuses, inépuisables manifestations, — cette école d'aujourd'hui ne porte pas d'étiquette. Mais, après Molière, après Beaumarchais, c'est pour ne parler que des auteurs dramatiques, à Henry Becque qu'elle doit la vie. M. H.-R. Lenormand ne s'est peut-être pas rendu assez compte lui-même de l'importance de ses déclarations lorsque, en 1921, dans *Vient de Paraître*, il s'inclinait devant la mémoire de Becque en disant : « Nous qui avons notre révolution à accomplir — non pas la même, car nous combattons pour cet aspect de la vérité que nous appelons rêve, fantaisie et vie intérieure — nous nous tournons avec amour vers l'homme sans qui nous ne pourrions peut-être pas faire écouter ce que nous avons à dire ».

Si on se rappelle aussi que Becque a été lu, traduit, joué, commenté partout à l'étranger, en Europe, aux Etats-Unis d'Amérique, en Asie, on peut dire que son théâtre a laissé des sillons plus ou moins profonds dans la littérature de presque tous les peuples civilisés.

CHAPITRE V

LA PLACE D'HENRY BECQUE DANS L'HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE

A travers les erreurs, contradictions et tâtonnements de la critique courante, l'histoire démêle difficilement la vérité sur Becque. — Généralement, Becque est placé parmi les naturalistes; sa place n'est pas là. — Becque est un réformateur évolutionniste. — Formé dans les traditions littéraires des trois derniers siècles, continuateur inconscient de Molière, Becque se rattache surtout à Balzac. — Des historiens littéraires font présider le nom d'Henry Becque à une grande partie du mouvement dramatique contemporain en Europe. — Le plus important représentant du théâtre réaliste vrai et humain du dix-neuvième siècle.

Nous avons vu M. Fernand Vandérem demander qu'on donnât aux programmes scolaires jusqu'aux *Souvenirs d'un auteur dramatique*. Dans les attaques qu'ont subies les manuels en ces dernières années, les polémistes ont relevé l'avarice avec laquelle on a traité l'œuvre d'Henry Becque. Mais les reproches peuvent retomber sur la grande presse et sur ses chroniqueurs. N'ont-ils pas jonché d'erreurs, de contradictions, de jugements partiels le sentier qui conduit à la vérité ? Quel mal pour un manuel de défricher le champ, et de mettre au clair le vrai Becque et la juste signification de son théâtre !

Du vivant de Becque déjà, non seulement on

disait bien des choses inexactes sur lui et sur son travail, mais on les imprimait. Lorsque, vers 1890, Gustave Frédéricx, le critique de *l'Indépendance Belge*, lui demandait la confirmation de certains renseignements publiés par la presse à son sujet, l'écrivain lui conseilla « de n'en tenir aucun compte ». La même année, M. Ernest Tissot, rédacteur à la *Revue Bleue*, bien embarrassé par le manque d'une biographie de Becque, s'adressa à un de ses amis qui était en même temps l'ami de l'auteur déjà célèbre. L'ami empressé citait des romans que Becque aurait écrits. Dans une réponse adressée à M. Tissot, Becque rectifiait les faits : « Je n'ai jamais fait de roman, pas la plus petite nouvelle ». En 1890, il écrivait à son critique : « Vous avez bien raison, Monsieur, de ne pas vous fier aux renseignements de seconde main. Tout ce qui a été écrit sur moi, jusqu'ici, est d'une inexactitude absolue » (1). On peut s'imaginer la

(1) Dans la lettre adressée à Louis Desprez qui lui communiquait les passages de *l'Evolution Naturaliste* consacrée à sa vie et à son théâtre, Becque, après avoir avoué que c'était lui qui avait recommandé à la Maison Tresse le manuscrit de ce livre, écrivait :

Je serai très net et je vous prie de me le permettre. Votre étude comprend : 1° une impression générale que vous donnez de moi ; elle est fautive d'un bout à l'autre ; 2° quelques faits, qui sont également inexactes ; 3° un examen des *Corbeaux* ; là je ne puis que rougir de tant d'éloges et reconnaître aussi très sincèrement toute la finesse de vos critiques. Vous verrez dans les notes que je vous envoie que je m'en suis tenu, à peu de choses près, aux erreurs matérielles. Laissons le reste, laissons votre siège comme vous l'avez fait ; nous n'en mourrons ni l'un ni l'autre. Mais je ne suis pas un fort ni un lutteur, mais le théâtre ne m'a pas captivé... Votre erreur est celle-ci : vous faites de moi un artiste, un artiste inconnu même. Artiste, je le suis peut-être la plume à la main. Pas un moment de plus. Je rentre aussitôt dans la grande vie commune. Je détesterais l'existence réduite aux proportions d'une confrérie et d'une spécialité. Je n'ai d'un artiste ni les mœurs, ni les prétentions, ni l'étroitesse d'esprit ordinaire... Je ne veux plus, cher Monsieur, que vous remercier de votre complaisance et souhaiter à votre livre tout le succès qu'il mérite, un succès auquel vous avez bien voulu m'intéresser.

Certes, Becque parle là des interprétations que Desprez donnait de son théâtre. Mais sa lettre n'est pas inté-

libre carrière que le hâtif journalisme, la rapide chronique et la critique dilettante donnèrent à leur plume après la mort de Becque.

Un de ses admirateurs, M. Jean-Bernard, parlait à cette époque de la tendresse que le cher disparu avait pour sa famille :

Un jour, de par les statuts de la Société des auteurs dramatiques, il lui échet une petite pension, le pain assuré, le pain sec sans la côtelette et les cigares, mais enfin de quoi ne pas mourir de faim. Précisément son frère venait de mourir, laissant deux petites filles sans ressources, et Henry Becque, sans songer au lendemain pénible et dur, abandonna la pension pour faire élever les deux orphelines.

Selon les papiers de la famille de Becque, on peut facilement constater que le frère de notre auteur mourut célibataire. Il s'agissait là de deux petits-neveux dont Becque s'occupait et qui étaient les petits enfants de sa sœur. — Ernest Tissot, en 1903, décrivait d'une façon pittoresque le dernier domicile de Becque, avenue de Villiers, où, au mois d'avril 1899, un incendie avait eu lieu. Les amis, dit-il en substance, virent les couvertures roussies, le lit et la table carbonisés, tout le décor, enfin, dont on meuble dans les récits et les romans les chambres des bohèmes... « Au bas d'un placard, dit ce biographe, ils découvrirent, à demi moisi par l'humidité, à moitié rongé par les souris, le manuscrit des *Polichinelles* ». On a dressé l'inventaire de l'appartement très peu de temps après la mort de Becque. L'état des choses ne nous y paraît pas si désastreux. Mais supposons que l'on ait omis d'y marquer que les livres étaient

ressante à ce point de vue; chacun est libre, à la fin des fins, de voir dans une œuvre d'art ce qui lui plaît ou ce que son esprit peut y trouver. Mais la lettre de Becque dénonce l'inexactitude des faits, les erreurs matérielles.

« blancs de poussière » et que les meubles étaient carbonisés, comment expliquer alors que le manuscrit des *Polichinelles* se trouve entre les mains des héritiers, un peu jauni, il est vrai, mais sans aucune trace laissée par la moisissure ni, surtout, sans les morsures que les souris y auraient faites ? Le manuscrit n'est pas à moitié rongé par les souris, il ne l'est même pas du tout. De nos jours, M. Got plaçait cet incendie en 1898 au lieu d'avril 1899, et il prétendait que personne n'avait pénétré dans l'appartement de Becque de 1898 jusqu'à mi-mai 1899 (1).

Non moins intéressantes les affirmations au sujet de l'*Enlèvement*. Comme sur un signe, presque tous les chroniqueurs de journaux écrivaient en 1899 que Becque avait renié cette pièce, qu'elle n'existait pas dans son *Théâtre complet*, qu'elle n'avait même pas été imprimée. Un anonyme, dans le *Temps* du 13 mai 1899, affirmait : « ...L'*Enlèvement*, qui échoua si misérablement, si misérablement que Becque ne la fit même pas imprimer ». Le *Matin* du même jour réduisait cette comédie en trois actes à « un acte violent qui ne fut jamais imprimé ». Même ceux qui signaient répétaient cette inexactitude. M. Paul Gavault, dans *Le Soir*, fit aussi de la pièce « un acte qui n'a pas été imprimé ». M. Henry Fouquier, dans *Le Figaro*, toujours du même jour, amplifia le fait : « A la chute de l'*Enlèvement*, qui fut mémorable, à ce point que cette œuvre a disparu des œuvres complètes d'Henry Becque... » Dans *Le Siècle*, M. Camille Le Senne y joignait son obole : « ...Puis il fit jouer l'*Enlèvement*, un acte qui ne valut pas grand'chose et qu'il a même retiré de ses œuvres ».

(1) *Henry Becque, sa vie et son œuvre*, p. 21.

Il est vrai que le *Théâtre Complet*, publié en deux volumes chez Charpentier en 1890, ne contenait pas l'*Enlèvement*. Mais il ne contenait pas non plus les saynètes auxquelles Becque a toujours tenu. *Madeleine*, par exemple, ce petit acte qu'il a fait jouer dans le salon de Madame Lucien Muhlfeld. On n'a pas pensé aux arrangements avec l'éditeur, aux difficultés techniques; on y cherchait, en interprétant trop littéralement une phrase des *Souvenirs*, un reniement. S'il s'agissait là d'une préférence de l'auteur, il eût supprimé plutôt *Sardanapale*. Il en dit, dans ses *Souvenirs*, plus de mal que de l'*Enlèvement*. Au demeurant, Becque a démenti toutes ces explications arbitraires : en 1897, alors que son esprit était devenu plus critique, il fit publier l'*Enlèvement* dans la *Revue du Palais*. De plus, dans une note accompagnant le texte, Becque se montra content d'avoir pu placer son œuvre : « J'ai été très heureux de trouver cette Revue où une pièce de ce genre serait en quelque sorte à sa place ». Il considérait, par surcroît, sa pièce même comme ayant une portée sociale et digne d'être « débattue à la Conférence des Avocats ». Avec son esprit mordant, il invitait quiconque y remarquerait quelque mérite, à lui faire le plaisir de le lui signaler. Ainsi, au moment où tant d'articles prétendaient que l'*Enlèvement* n'était pas imprimé et que son auteur l'avait renié, la pièce était publiée *in extenso* et dans les deux numéros de la *Revue du Palais* et dans le *Théâtre Complet* paru en 1898, dirigé et surveillé par Becque lui-même. Si les chroniqueurs ne l'avaient pas remarqué dans un périodique, qui, cependant, réunissait les noms des sommités littéraires de cette époque, ils étaient

tenus de l'apercevoir dans ce volume qui est le premier des trois contenant toute l'œuvre dramatique de Becque et qui parut à peine un an avant leurs articles.

La légende a vécu jusqu'en 1920. M. Got, dans son livre déjà cité, l'a rajeunie : « Malgré ses défauts, la pièce méritait d'être conservée dans le *Théâtre Complet* de Becque, d'où on l'a écartée ».

Emile Bergerat, si ami de Becque, écrivait en 1912 : « Il [Becque] avait trainé pendant plus de dix ans de porte en porte théâtrale cette *Parisienne*, tenue aujourd'hui pour le parangon de la comédie moderne, et il n'avait dû qu'à la sagacité d'un amateur [Fernand Samuel, directeur de la Renaissance] de la voir représenter de son vivant et toute espérance perdue ». Bergerat, en 1912, pensait que *La Parisienne* avait été écrite avant *Les Corbeaux* !

Presque aucun des nombreux critiques n'avait remarqué la petite pièce : *Veuve* !, publiée dans le *Théâtre Complet* en 1898, qui est un épilogue de la *Parisienne* et qui jette une nouvelle lumière sur la moralité de Becque (1). Par contre, on a cherché à découvrir des pièces inédites. Éliminant bien d'autres articles, M. Gustave Lanson, dans son *Manuel bibliographique*, en signale un sur Becque, dont le titre justifie pleinement l'attention que l'éminent professeur lui a accordée : « Une œuvre inédite d'Henry Becque ». L'article a paru dans *Le Gaulois* de 1912, dans sa très intéressante rubrique *Bloc-Notes Parisien*. L'auteur, qui est caché derrière la continuelle signature : Tout-Paris, nous entretient d'un manuscrit qu'un

(1) Seuls Gustave Geffroy et M. Gustave Kahn ont daigné, vers 1899, s'y arrêter un peu.

de ses amis avait acheté à l'Hôtel des Ventes et lui avait prêté pour le lire. « Il y a deux mois, dit-il, à l'Hôtel des Ventes, on dispersait à l'encan les hardes, les papiers, le mobilier, les livres d'un pauvre hère de copiste décédé, dont le tout petit passif dépassait, cela va sans dire, l'actif plus minuscule encore ». Un brocanteur avait acheté « toute la défroque du pauvre défunt » pour une somme dérisoire. A son tour, il la revendait à un prix bien plus élevé. Il y avait parmi ces papiers des pièces de théâtre qu'on n'avait pas réclamées « faute d'argent peut-être pour pouvoir payer le travail de la copie ». Une pièce attire l'attention de l'acheteur; le manuscrit en est « d'une écriture serrée, sur des feuillets disparates qui semblaient avoir été formés de ces pages vierges qu'on arrache à des lettres sur papier double ». L'ami du journaliste lui prêta donc cette trouvaille et lui de se dépêcher de découvrir une œuvre inédite de Becque :

Dès que je parcourus les premières répliques, je devinai que c'était l'œuvre d'un homme de théâtre, mais qui ?

La forme des caractères ne m'était pas inconnue, et pourtant je n'arrivais pas à identifier ces autographes..

Il y a huit jours, dans une liasse de lettres, je trouvai une écriture exactement semblable à celle de la pièce en question; je comparai attentivement la lettre avec les pages du manuscrit.

Il n'y a plus de doute possible, l'œuvre était d'Henry Becque, l'auteur de *La Parisienne* et des *Corbeaux*, et l'œuvre était inédite.

L'auteur pose alors mille questions que forcément suggèrent ces feuillets, dont quelques-uns malheureusement lui manquent. On n'a pas le commencement de la pièce; la fin en manque aussi.

Pour le dénouement, selon l'auteur de l'article, on le devinera à la rigueur. Mais il lui serait difficile de répondre aux autres questions : « Quel est le titre de cette œuvre ? En quelle année a-t-elle été écrite ? Est-ce un scénario ? Becque a-t-il présenté la pièce dans un théâtre ? » Cette pièce, répond-il quand-même, est un drame en un acte, angoissant, terrible, âpre, douloureux. L'écriture matérielle a déjà dénoncé l'auteur, mais encore « le style, les répliques mordantes, trahissent Becque à chaque instant ». Becque n'a pas fait jouer ce drame, probablement « parce qu'il est romanesque ».

Heureusement que le journaliste nous a donné un résumé de ce qu'il a lu : « C'est un drame en un acte, d'une intimité amère et poignante, qui trouble le cœur d'une jeune fille hésitant entre ses sentiments, ses scrupules et la perspective de la vie facile, obtenue au prix d'une faute. L'histoire a pour cadre un atelier de couturières ». Le becquiste le plus inexpérimenté reconnaîtra sans difficulté que c'était le manuscrit du *Départ*, qui, jusqu'au jour où le rédacteur de cet article le déclarait inédit, avait été édité deux fois, d'abord dans la *Revue de Paris* en 1897 et, ensuite, un an après, dans le tome troisième du *Théâtre Complet* publié par La Plume. On s'en était déjà assez occupé pour qu'on ne puisse pardonner l'ignorance du journaliste, à moins qu'il ne se soit agi d'une mystification ou d'une réclame mensongère pour la vente du manuscrit. Les lignes bizarres qui terminent cet article font penser aussi à une de ces ruses que l'on emploie dans le journalisme en vue de provoquer l'intérêt endormi :

J'ai simplement voulu faire part ici d'une trouvaille qui m'a été obligeamment communiquée. Il est inu-

tile d'ajouter qu'il n'est jamais entré dans la pensée du propriétaire actuel l'intention de faire représenter cet acte. Il en détient le manuscrit à titre de curieux, de collectionneur; et c'est à cela seul que se bornera désormais son rôle.

On n'en proposera donc pas la publication, ni la représentation. On veut enterrer une pièce inédite dans une collection privée ! Depuis, ce collectionneur ne parla jamais de son trésor.

Mais si l'on peut, pour cet article du *Gaulois*, conclure à une mystification plutôt qu'à une étonnante ignorance des œuvres de Becque, un second cas est net. En 1918, *l'Intransigeant* publia une note par laquelle on conviait tous les détenteurs, tous les collectionneurs, tous les curieux et amateurs à signaler à ses héritiers les vers soit publiés, soit inédits, de Becque; ils se proposaient de réunir dans un volume l'œuvre poétique si dispersée. L'appel, paraît-il, n'eut pas de résultat, ou presque pas. Dans *l'Heure*, journal républicain du soir, M. Paul Lombard publia, le 17 juin, un article : « Variétés », où il souligna l'importance d'un recueil de poésies de Becque. M. Lombard a eu certainement l'occasion de parcourir ces feuilles sur lesquelles Becque avait copié et mis au net ses sonnets, ses poèmes et ses fragments, dont quelques-uns seulement ont été publiés. Les héritiers de Becque lui ont montré sans doute ce précieux manuscrit et lui ont parlé de leurs desseins :

Une tâche magnifique vient d'échoir aux héritiers d'Henry Becque. Ils se proposent de mettre fin à la spéculation inqualifiable qui s'exerce depuis longtemps sur l'œuvre encore inédite de l'auteur de *La Parisienne*.

Nous connaissons de lui toute une pesante brochette de vers brefs, formant sonnets. Ils sont d'une nuance exquise, et cachent, à peine, sous le raide manteau de

l'ironie, l'aspect douloureusement sentimental de cette nature d'élite.

Sonnets, épigrammes, distiques féroces, toutes ces reliques font les délices des thés de cinq heures, l'allégresse solidaire de quelques collectionneurs maniaques, la perpétuelle matière à échos des gazettiers à court de copie, enfin la ressource invariable et l'ornement on ne peut plus approprié des orateurs en allées dans quelque invraisemblable et brumeux Odéon à la conquête d'une douzaine et demie de pistoles.

Que tout cela cesse ! Qu'une édition officielle se substitue à la tradition orale à tous égards suspecte !

M. Lombard exprimait tout de suite une crainte. Les possesseurs des pièces pourront-ils jamais se séparer de ce qui est aussi précieux qu'un manuscrit inédit ? N'est-ce pas un sacrifice au-dessus des forces humaines que de « voir passer du domaine mystérieux de l'inédit au plein jour d'une publication en règle, les manuscrits d'autrui, le plus souvent acquis par des procédés inavouables » ? Il en est ainsi depuis toujours. M. Lombard, en termes presque violents, tonne contre ces mœurs. Il cite les cas où l'on a pillé la production de Villiers de l'Isle-Adam, de Barbey d'Aurevilly, de Verlaine, de Paul Bourget, etc. Il demande que tous les admirateurs de Becque qui détiennent ses vers renoncent à un plaisir personnel, en faveur de la satisfaction commune. « En matière de première mise de fonds » dans l'œuvre qu'on entreprend et pour « témoigner de la pureté de ses intentions », il publiait le sonnet : *Pendant que les forts et les sages...*, « parfaitement inédit », M. Lombard l'ayant lui-même trouvé dans les manuscrits destinés à la *France Moderne*, revue « créée vers 1890 » par son père, Jean Lombard, et « dont la publication cessa à la mort de son fondateur survenue l'année suivante ». Le lendemain, quel-

ques autres journaux parisiens signalaient l'article de M. Paul Lombard et reproduisaient le sonnet en question (*L'Œuvre*, 18 juin 1918, « Un sonnet de Becque »).

Eh bien, ce sonnet, avant d'être en 1918 taxé d'inédit par M. Paul Lombard, a été publié au moins dix fois : en 1885, dans la *Revue Contemporaine*; en 1887, dans *l'Anthologie contemporaine des écrivains français et belges*; en 1888, dans la *Revue Illustrée*; la même année, à la page 21 de la brochure que Fritz Du Bois écrivit sur Becque; en 1890, dans l'article « Le Théâtre français réaliste » qu'Ernest Tissot donna à la *Revue Internationale*; en 1893, dans le périodique *La Plume*; en 1895, dans *Le Bavard* à Marseille; en 1904, dans la *Revue Générale*, encore dans un article d'Ernest Tissot; en 1912, dans *Comœdia*, où le sonnet se trouve accompagné de cette notice : « Dans un numéro introuvable de la *France Moderne*, publication hebdomadaire que Jean Lombard fonda vers 1890, ces vers curieux sont rencontrés : [Vient le sonnet]... La signature d'Henry Becque suit le sonnet, qui est, ne trouvez-vous pas, de toute beauté »; en 1915, dans *Lisez-moi*. Excepté une erreur de typographie ou de transcription dans la brochure de Du Bois (« Ils regrettent et se souviennent » au lieu de : « Ils s'arrêtent et se souviennent »), les dix textes sont indentiques.

Nous n'avons voulu relever que deux ou trois de ces erreurs criantes qui se sont glissées dans les récits biographiques et dans les bibliographies relatifs à Becque. Elles sont comme présidées par la façon erronnée d'écrire le prénom de Becque. D'une façon constante, il le signait avec un *y*. Que de fois cependant n'a-t-on pas défiguré sa signa-

ture ! Détail insignifiant mais symbolique : souvent Henri au lieu d'Henry.

Nous ne nous bornerons aussi qu'à deux ou trois exemples qui caractérisent l'inexactitude ou les négligences de la chronique et de la critique.

Sarcey, on s'en souvient, a raconté *La Parisienne* avec une insouciance étonnante. Camille Le Senne l'a imité trente ans après; dans la *Petite République* du 8 décembre 1918, il a pétri à son tour les personnages de Becque (Du Mesnil est stupide, Simpson est romantique !) et il a cité la prose de Becque selon sa fantaisie. La fameuse phrase : « Ouvrez ce secrétaire et donnez-moi cette lettre », devient : « Madame, quelle est la lettre que vous venez de recevoir ? Madame, donnez-moi la clef de ce secrétaire ! » Rien qu'à ce « Madame » on devinerait immédiatement que Lafont est l'amant de Clotilde. Et on se rappelle que Becque met ses deux personnages devant nous comme s'ils étaient femme et mari. Laissons, cependant, ceux qui ne se sont pas trop distingués par la compréhension de Becque.

Jules Lemaître, qui comprit finement *La Parisienne* et qui disséqua magistralement le caractère de Clotilde, n'est pas sans reproche. Dans sa chronique consacrée à la pièce, il écrivait de Clotilde : « ... Comme elle est, après tout, bonne épouse, elle se sert de Simpson pour faire donner à Du Mesnil une recette particulière... En résumé, Clotilde n'a trompé son mari de cœur que pour assurer une place lucrative à son mari nominal » (1). Dans

(1) *Impressions de Théâtre*, III, 1888, p. 226. — Déjà en 1885, Lemaître écrivait : « Clotilde a un mari et un amant : ils vivent tous trois en bonne intelligence. Elle prend un second amant pour faire avancer son mari ». (*Journal des Débats*, 28 décembre 1885).

une lettre écrite en 1890, Réjane donnait déjà un démenti à cette interprétation du caractère de Clotilde. Obligée d'examiner le texte de Becque de plus près, l'artiste ne pouvait pas se tromper. Elle vit bien que Clotilde n'est point une « roublarde ». « Roublarde ? se demande et répond tout de suite Réjane. Elle prendrait Simpson pour obtenir la place de receveur ! Et l'auteur a soin de nous dire le contraire ». Becque, en effet, ne voulait pas que sa Clotilde fût vénale. L'idée d'assurer à son mari un poste de receveur n'est pour rien dans l'adultère qu'elle a commis envers son mari de cœur. Le jeune Simpson lui a plu, et elle a été faible avec lui. « Sotte aventure ! dit-elle lorsque Simpson la quitte et qu'il s'en va à la campagne... Je pensais que M. Simpson, élevé par sa mère, s'attacherait sérieusement à une femme ». C'est là la seule raison de cette « sotte aventure ». Comme le disait Réjane, Becque a bien soin de nous dire que l'adultère de Clotilde est plus honnête que Lemaître ne le croyait. « C'est à vous que nous devons d'avoir réussi dans ce que nous désirions, fait-il dire à son héroïne dans un entretien avec Simpson, mais le service n'est venu qu'après la faute, et il n'était pas nécessaire ».

Une file de chroniqueurs répètent la phrase ingénieuse de Lemaître. La province et l'étranger ont été gagnés aussi par cette opinion erronée. En 1894, le chroniqueur du *Bavard* de Marseille écrivait : « Bientôt elle [Clotilde] a un second amant ; mais cette fois, l'intérêt seul la guide... Cette nouvelle liaison, uniquement basée sur l'intérêt, ne dure pas ». Un autre critique marseillais, P. Poirier, très acquis à l'esthétique de la nouvelle école, fait de Clotilde une femme vénale : « Un

emploi supérieur est vacant au ministère des finances et Du Mesnil est candidat. Sa femme fera tout ce qui dépendra d'elle pour obtenir cette situation : elle deviendra la maîtresse de Simpson, un ami du ministre. Naturellement, Du Mesnil sera nommé ». M. Emile Fabre a fait mieux. En analysant la pièce de Becque dans *Le Bavard* du 3 novembre 1894, après une représentation donnée le 31 octobre par le Théâtre des Variétés à Marseille, il a d'abord trouvé à Clotilde un amant qui, en succédant à Lafont, aura précédé Simpson. « Par un trait bien féminin, écrit M. Fabre, Clotilde est ravie d'enlever à son amie Mme Beaulieu l'amant de cette dernière, un certain Alfred Mercier ». Dans la pièce, aveuglé par sa jalousie et dérouté par Clotilde, Lafont a cru pendant un certain temps que cet Alfred Mercier était son rival; mais il a fini par rire de sa supposition bien ridicule. M. Fabre a donné dedans plus naïvement que Lafont ! C'est après cette trouvaille que M. Fabre accuse Clotilde de « trafiquer de son corps » en prenant un troisième amant par intérêt. Il écrit mot à mot : « Elle a trompé le premier [amant] pour satisfaire un caprice, elle trompe le second par calcul avec le jeune Simpson, qui doit faire obtenir une place à son mari ». Et, pour appuyer son interprétation du caractère de Clotilde, M. Fabre ajoute : « Sans doute, « la faute ne vient qu'après le service », mais elle en est le paiement ». Cependant, rappelons-le encore une fois, chez Becque, « le service n'est venu qu'après la faute, et il n'était pas nécessaire » (Acte III, scène II). En Suisse, à Lausanne, en 1907, M. Armand Kahn, en découvrant même la vénalité de la romantique Hélène de La Roseraie (« c'est par

amour de l'argent que l'héroïne de *Michel Pauper* se prostitue »), réduit également Clotilde au rôle de courtisane : « C'est pour lui [l'argent] que la « Parisienne » prend un jour un amant, quitte à le remplacer un autre jour... » (1).

A. M. Paul Souday, si exact de coutume, si fidèle au texte, il est arrivé aussi de trahir la pensée de Becque. Dans l'étude approfondie qu'il publia dans *La Quinzaine*, à une époque où l'on savait presque par cœur *La Parisienne*, M. Souday fait de Clotilde une femme qui va d'un amant à l'autre, pour se lasser bien vite. « Clotilde est vite lasse de Simpson », écrit-il. Cependant ce n'est pas elle qui est lasse du jeune homme; c'est celui-ci qui s'en va.

Plus près de nos jours, exposant dans une série de conférences les époques du théâtre contemporain, le rude M. Henry Bidou voyait en Blanche Vigneron une jeune fille « franchement corrompue », tandis que Becque la présente comme une Ophélie fatalement impure. Mme Vigneron est, à son sens, « stupide, têtue » (2), tandis qu'elle est sans expérience, ignorante des ruses, peu habituée à l'hypocrisie, et qu'elle défend opiniâtement le bien que son mari et elle ont péniblement acquis en vue d'assurer leur progéniture. « La veuve est une femme stupide, têtue, qui se méfie de ses meilleurs amis », écrivait M. Bidou en 1920. Mais, elle

(1) M. Martino, en 1923, dans son livre *Le Naturalisme Français*, écrivait à son tour : « *Les Corbeaux* sont une aventure dont il [Becque] avait été le témoin très proche; *La Parisienne* s'inspire, paraît-il, d'une aventure personnelle; lui-même il aurait joué, dans un ménage équivoque, ce rôle de l'amant momentanément écarté par intérêt, puis repris par habitude » (Page 182). Notez bien que l'erreur y est déjà consacrée, comme une sorte d'axiome.

(2) *La Revue Hebdomadaire*, 25 décembre 1920, p. 391.

n'a pas d'amis dans la pièce. Elle n'en a même pas de bons, et encore moins de meilleurs (1).

M. André Rivoire, qui sait si bien, si poétiquement raconter le sujet d'une pièce, qui sait embellir et amplifier même ceux dont la petitesse est évidente, en 1925, après tant d'éditions des *Corbeaux*, en résumant le premier acte, écrivait dans son feuillet : « A deux ou trois reprises, Vigneron, malgré sa joie exubérante [sic !] nous avait paru fatigué. *Il est sorti un instant pour aller prendre l'air...* » Non, il est sorti jeter encore un coup d'œil sur son usine avant le dîner du contrat de mariage. Erreur insignifiante en apparence. Mais la phrase de M. Rivoire ferait croire qu'on a affaire à un auteur peu psychologue, qui envoie son personnage dehors pour pouvoir faire un effet avec sa mort soudaine survenue dans la rue. Elle ferait croire même que Vigneron est un bourgeois rentier; toute l'image de ce père laborieux qui se tue pour assurer le bien-être de ses enfants en est faussée. On se rappelle le langage que le brave homme tient à sa marmaille avant de sortir : « Si je m'écoutais, mes petits amours, je repasserais ma robe de chambre et j'attendrais le dîner avec vous. Malheureusement ma besogne ne se fait

(1) M. Bidou a un peu modifié cette opinion tranchante quatre ans après. A l'occasion de la reprise des *Corbeaux*, il écrivait : « Becque a pétri cette pâte et l'a rendue vivante. Deux personnages lui appartiennent, les deux mères, qui sont admirables : Mme Vigneron, crédule et méfiante à la fois, inerte et obstinée, incapable de comprendre et abondante en sentiments posés de travers, est une étonnante figure que Mme Devoyod a représentée avec beaucoup de vérité; Mlle Fonteney a animé de toute son intelligente finesse et réalisé avec un pittoresque plein de goût le personnage de l'autre mère, Mme de Saint-Genis, cauteleuse, intrigante, dure, mielleuse, adroite à prendre son avantage ». (*Journal des Débats*, 2 mars 1925).

pas toute seule... » C'est pour vaquer à cette besogne et non pour prendre l'air qu'il sort (1).

Si les faits matériels ou presque matériels sont ainsi relatés inexactement, on peut s'imaginer la justesse des jugements sur ce qui est insaisissable à première vue. Nous avons déjà parlé de cette légende sur la férocité de Becque. Elle n'est pas encore à tout jamais tuée (2). A-t-on aussi assez ré-

(1) A Henry Bauër, qui a mis tout son talent de polémiste au service du théâtre de Becque, il est arrivé de tomber dans la même erreur. En faisant une analyse de la pièce dans *Le Réveil* du 16 septembre 1882, il écrivait : « Tout à l'heure, Vigneron est sorti prendre l'air en se plaignant de maux de tête, d'étourdissements auxquels il est sujet ». — En 1897, Henry Bauër dénaturait un autre caractère dans son compte-rendu de la reprise à l'Odéon : « Puis venait la désagrégation de la famille privée de son chef : ... les filles vouées à la misère, à la honte, aux pires expédients; ... la cadette prête à courir les aventures du théâtre, *énamourée* d'un pianiste ridicule ». Ce fervent becquiste, un des plus militants même, et qui avait travaillé pour cette reprise à l'Odéon pendant que la direction en était encore entre les mains de MM. Marck et Desbeaux, trahit Becque complètement. La Judith de Becque est belle précisément parce qu'elle est très pure et ne voit dans le musicien Merckens que son professeur de musique. Ce que Becque fait dire à Madame Saint-Genis à ce sujet, et tout ce que les mauvaises langues avaient prétendu autour de la famille Vigneron, n'est là que pour éclairer encore davantage la conduite franche et correcte de cette « cadette » qui, du reste, dans la pièce, est l'ainée. (« Il me semble, dit Judith au quatrième acte, que c'est moi, moi, votre *sœur aînée*, la grande sœur comme vous m'appellez, qui devrais nous tirer d'affaire et remettre la famille à flot »). En 1926, dans ses conférences faites sur Becque, M. Jules Marsan, qui comprit finement son théâtre, pense aussi que Marie est l'ainée des trois filles Vigneron (*Théâtre d'hier et d'aujourd'hui* (Page 109, ligne 2)).

(2) M. André Rivoire, dans son feuilleton « Sardou, Becque, Sarcey », donnait un correctif à cette opinion enracinée. La « haine » de Becque, dit-il, était plutôt « verbale ». « Que de générosité, au fond, sous cette haine », ajoutait-il. Il n'en reste pas moins que M. Rivoire reprenait le leitmotiv : « ... Il était assez, nul ne l'ignore, dans le caractère de Becque de haïr ». (*Le Temps*, 26 mai 1924). En 1896, Georges Pellissier trouvait l'expression « l'inhumanité *volontaire* de l'auteur » pour cacher sa vraie pensée.

pété que Becque *voulait* être un chef ! Les critiques n'ont pas vu que d'autres voulurent l'introniser malgré lui. — En 1890, dans leurs *Annales du Théâtre et de la Musique*, E. Noël et E. Stoullig, d'accord avec Sarcey, s'efforcèrent de démontrer que *La Parisienne* ne pourrait jamais plaire sur la scène de la Comédie-Française. (« Quel dommage qu'au lieu de s'obstiner à forcer les portes du Théâtre-Français, où, quoi qu'on en dise, elle ne sera jamais à sa place... »). Un chœur entier a chanté la même chanson jusqu'à notre époque.

Emile Zola a eu beau proclamer que *Les Corbeaux* et *La Parisienne* étaient, de toute la production dramatique des années 90 du siècle dernier, les œuvres les plus sûres de survivre, on demandait sans cesse à Becque d'écrire d'autres pièces. Louis de Gramont écrivait en 1886 : « Sa carrière d'auteur dramatique est loin d'être terminée ». Depuis, on ne se contentait pas de la qualité; on demandait la quantité. Il y a peut-être de la vérité dans le mot de M. René Doumic : « Becque a donné un exemple tout à fait curieux de vigueur, de talent et de stérilité ». Après la *Parisienne*, ou plus exactement, après les *Polichinelles*, la production théâtrale de Becque, comme brisée, s'est arrêtée. En 1890, il s'est dirigé vers la chronique, vers les mémoires. Mais, nous l'avons déjà vu ailleurs dans notre étude, l'œuvre complète de Becque, en comptant les pièces de théâtre, les chroniques, les essais et la poésie, est plus abondante qu'on ne le croit d'habitude. Jules Lemaître, en 1897, n'a pas contesté cette opinion bien répandue, mais il a tourné la question dans un sens favorable à Becque :

On a reproché à M. Henry Becque sa « stérilité ». J'estime, pour moi, que c'est un habile homme. Il a fait précisément, dans les *Corbeaux* et la *Parisienne*, les deux comédies essentielles qu'il devait faire, pour la production desquelles il avait été mis au monde, et il s'est abstenu d'en faire d'autres qui, même bonnes, eussent sans doute été superflues et n'eussent rien ajouté de considérable à ce que nous savons de lui. Quel flair ! Quelle économie de son temps et du nôtre ! Et comme il est facile d'être juste envers un génie si peu encombrant...

En 1899, Lucien Muhlfeld rappelait que le mérite d'un littérateur ne se mesure pas au poids et que deux pièces ont suffi pour immortaliser Beaumarchais. M. Henri Duvernois, plus ingénieux que Lemaître, couvrait la discussion par une réplique qui désarme : « Si Becque avait été le Balzac de l'art dramatique, on lui eût reproché plus amèrement encore son abondance » (1). Cela n'a pas désarmé ceux qui brandissaient le mot « stérilité ».

Il a fallu trente ans aussi pour s'entendre sur l'article que Becque avait mis dans le titre de sa pièce *La Parisienne*. Le lendemain de la première, Henry Fouquier écrivait : « *La Parisienne* qui devrait s'appeler *Une Parisienne* ». Charles Bigot se joignit à lui : « ...Le vrai titre, tout le monde l'a dit, c'eût été *Une Parisienne* ». Même les becquistes se rangeaient à cette objection. Léon Max trouve ce *La* excessif. Dans le *Voltaire*, Alexandre Hepp, très élogieux, ne fait qu'un reproche à Becque, « c'est d'avoir généralisé cette féroce observation ». « J'aurais préféré : *Une Parisienne* », dit-il. Dans son deuxième feuilleton consacré à *La Parisienne*, dans celui où il opéra sa ré-

(1) *La Presse*, 14 mai 1899.

volution en faveur de Becque, Sarcey se fit également le porte-parole de l'opinion publique que cet article défini mit dans l'inquiétude ou en rage : « Je supplierai M. Henry Becque, écrit Sarcey, de changer ce titre. Ce n'est pas que moi personnellement, il me choque, mais il effarouche quelques scrupules et fournit un prétexte à certaines réclamations. Que lui coûte-t-il d'appeler sa comédie : *Une Parisienne* ? Il donnerait ainsi satisfaction à quelques plaintes, qui me paraissent, après tout, assez fondées. C'est un bien léger changement. Je le suppose accordé par l'auteur ». Becque n'en fit rien, et l'émoi persista. Le chroniqueur du *Rappel* essayait en vain de le calmer : « *La* me paraît être ici l'équivalent de *une*, et M. Becque a mis *la* tout simplement parce que c'est plus euphonique et plus décoratif sur une affiche ». Presque dix ans après lui, le bon M. Mailcailloz cherchait d'autres arguments. « C'est là se montrer bien pointilleux, car peu importe au point de vue littéraire le titre d'une œuvre dramatique ». Evidemment cet optimisme ne pouvait pas apaiser la colère des grognons. On ne les a pas entendus cependant depuis la leçon qui leur fut donnée par M. Paul Souday en 1918, dans *Paris-Midi* :

Les Amis de Paris voulaient manifester contre *la Parisienne* ! Ils y ont sagement renoncé. Ils ont compris enfin que ni le chef-d'œuvre de Becque, ni son titre n'avaient rien de scandaleux, et que *la Parisienne*, cela ne veut pas dire la Parisienne type, l'absolue Parisienne, la Parisienne en soi, mais simplement une Parisienne, celle dont il s'agit dans la pièce. Il en va de même de *l'Arlésienne*, de *l'Etrangère*, de *la Juive*, etc. En employant l'article *la*, Becque s'est simplement conformé aux usages de la bonne langue et n'a nullement diffamé la population féminine de la capitale.

Rappelons-nous tout ce qu'il y avait encore d'erroné, de changeant, d'éphémère, de partial, de personnel et de passionné dans la critique qui a présenté et commenté l'œuvre d'Henry Becque. Ajoutons-y les inexactitudes, les interprétations négligentes et les malentendus durables que nous venons de toucher plus haut. On s'explique alors que l'histoire, que les manuels aient eu de quoi être embarrassés et déroutés. La méprise des chroniqueurs et des critiques justifie, dans une grande mesure, celle des historiens et des auteurs de manuels. Certes, il est étonnant que M. Gustave Lanson, dans son *Histoire de la Littérature française*, ait donné comme date de la naissance d'Henry Becque l'année 1832 au lieu de 1837 (1). Si cela est une faute d'impression non signalée, et qui s'est glissée jusque dans la grande édition illustrée de 1923 (II, p. 420), il est certainement étonnant que M. L. Joliet, dans son *Précis illustré de la Littérature française*, adopte la même année (2) et que *l'Histoire de la Littérature française illustrée*, parue sous la direction de M. Joseph Bédier et M. Paul Hazard, où le nom de Becque est tantôt Henry (II, p. 279), tantôt Henri (II, p. 308) fasse naître aussi l'auteur des *Corbeaux* cinq ans plus tôt. On est surpris également de voir M. Ch. Desgranges, dans son *Histoire illustrée de la Littérature française* (1918), faire mourir Becque plus tard, en 1901, au lieu de 1899. On ne comprend pas comment, dans son anthologie *Le Théâtre Français*, dans le chapitre : « Ceux d'aujourd'hui », M. G. Poinso, en neuf lignes consacrées à Becque, a pu trouver le moyen de le faire mourir en 1860 !

(1) Treizième édition revue, Paris, 1916, p. 1122, n. 3.

(2) Ed. Armand Colin, Paris, 1919, p. 462.

(Page 199). Etc, etc. De telles erreurs sont inexcusables. Mais on comprend bien que l'actualité trop proche rendait très difficile tout redressement des erreurs et des opinions.

Tous les manuels, à deux ou trois exceptions près (1), sont unanimes à voir en Becque un fondateur du théâtre naturaliste ou, au moins, à mettre son nom et son œuvre dans la rubrique : « le naturalisme au théâtre ». Nous venons d'en citer trois ou quatre; tous ont classé Henry Becque parmi les naturalistes. M. Lanson trouve que la « comédie naturaliste » n'a pas réussi à s'établir et que Becque « y a usé son rare talent ». M. L. Joliet dénomme Becque « le principal représentant du théâtre naturaliste ». En 1921, M. René Canat, dans son érudit et pénétrant aperçu *La Littérature française au XIX^e siècle*, écrivait : « Au théâtre, ce n'est pas le naturalisme oratoire et tapageur, mais le naturalisme concentré et pincé — d'ailleurs aussi dur — qui s'installe avec Henri Becque » (2). M. René Lalou, dans son *Histoire de la Littérature Française Contemporaine (1870 à nos jours)* (Ed. G. Crès et C^{ie}), en 1923, ayant repris la formule de « la férocité de Becque » (page 514), examine son théâtre dans le chapitre « le naturalisme au théâtre », en y mettant aussi Meilhac et Halévy, Pailleron, Dumas fils et Emile Augier. (Pages 87-88). En 1924, dans *l'Histoire de la Littérature française illustrée* de MM. J. Bédier et P. Hazard, on a même oublié les tentatives des Goncourt, de Zola et de Daudet et, en reprenant l'ex-

(1) Voir surtout *La Littérature française aux XIX^e et XX^e siècles* de Ch. Le Goffic (Bibliothèque Larousse, Paris, 1919, p. 182).

(2) Payot et C^{ie}, Paris, 1921, Tome II (1852-1900). p. 98.

pression de M. Lanson, on a fait des *Corbeaux* et de la *Parisienne* « le premier essai de comédie naturaliste ». « Becque était doué d'un pouvoir d'observation qui lui permit de créer du premier coup le théâtre naturaliste moderne », y lit-on.

Les chroniqueurs précipitaient leur tonnerre sur Becque parce que, à leur avis, il était naturaliste, d'autres l'exaltaient pour la même raison. Les *Corbeaux* semblaient à la presse « un chapitre détaché de *Pot-Bouille* » (1). À propos de la *Parisienne*, c'était une chose bien établie : Becque est « un des plus fervents adeptes des naturalistes » (2). La définition persiste sans cesse. Lorsque au cinquantenaire de la Troisième République on en a fait le bilan littéraire, M. André Chaumeix affirma sans réserve qu'au théâtre « le naturalisme n'a donné que Becque » (3). Les manuels n'ont fait qu'adopter cette définition formulée en pleine mêlée et tant de fois répétée dans la presse.

Henry Becque a estimé Alphonse Daudet et Emile Zola. Il s'est rencontré avec eux pour faire un certain nombre d'observations semblables. Il les a désignés à l'Académie Française comme des candidats qui ne jureraient pas avec les immortels (4). À l'auteur de *l'Assommoir* il a reconnu un talent admirable (5). Comme Zola, qui a fait l'éloge du *Chandelier* et de *On ne badine pas avec l'amour*, Becque a trouvé des proverbes de Musset adorables. Si Zola n'avait pas déchargé sa « haine des idoles » dans le fameux article contre le grand

(1) L. Nunès, dans *Le Petit Caporal*.

(2) Alphonse Duchemin dans *Le Soir*.

(3) *Journal des Débats*, 11 novembre 1920.

(4) *Le Matin*, 28 septembre 1884.

(5) « Quand M. Zola, avec son talent admirable, étudie une classe spéciale de travailleurs; qu'il nous montre leur poignante misère... » (*Le Figaro*, 17 novembre 1888).

vieillard, Becque, qui a eu le culte de Victor Hugo, se serait rencontré avec lui dans l'admiration totale pour l'homme qui resta debout même lorsque le romantisme eut vécu. En parlant de l'influence de Becque, nous avons déjà démontré l'identité de ses vues avec celle de Zola pour laisser toute la liberté au jeune mouvement théâtral. Zola s'exclamait : « Ah ! si je pouvais ouvrir toutes grandes les portes des théâtres à la jeunesse, à l'audace, à ceux qui ne paraissent pas avoir le don aujourd'hui et qui l'auront peut-être demain, je leur dirais d'oser tout, de nous donner de la vérité et de la vie ». On se rappelle le même cri que Becque poussait quelques années plus tard : « Si la Chronique théâtrale était sage et dévouée, elle changerait du tout au tout. Elle souhaiterait le bonsoir aux auteurs célèbres et épuisés; elle condamnerait des reprises déplorables au lieu de les donner en exemple; elle exalterait ce qui est nouveau, imprévu, excessif, scandaleux même, pour pousser à la production et pour s'épargner bien souvent de mémorables gaffes ». En même temps, en 1887, dans sa *Préface*, Becque ajoutait : « Mais toutes les formes d'art ont leur prix et le droit de se manifester, celle-là surtout qui vient de renouveler le roman ». C'est avec des élèves de l'école zoliste que Becque s'entendait et qu'il leur témoignait de la sympathie. Avec William Busnach, Becque en a été à « mon cher ami ». Il a complimenté Camille Oudinot qui se réclamait du maître Guy de Maupassant (*Filles du Monde*).

Cependant, plus d'une fois Becque a fait des sorties véhémentes contre l'école naturaliste, contre ses chefs aussi bien que contre ses recrues.

S'il les estimait comme romanciers, il n'avait aucune bienveillance pour leur théâtre. Dans sa fameuse interview accordée au *Matin* en 1887, il dénia le don du théâtre aux Goncourt et à Zola. « Zola et son immense pouf de *Renée* », dit-il sans ménagement. Et il autorisa l'interviewer à répéter son opinion. Les préfaces de Zola l'irritaient plus qu'elle ne mettaient en mauvaise humeur Sarcey lui-même. « L'outrecuidance de Zola et de Goncourt, déclarait-il, lorsque ces grands romanciers parlent d'art dramatique, devient insupportable ». Il nous paraît que le silence de Zola sur la première représentation des *Corbeaux* a vexé Henry Becque. Le comité-directeur du groupe naturaliste n'a mis ni son autorité ni son empressement à défendre notre auteur; il a observé une neutralité étonnante aussi bien envers les *Corbeaux* qu'envers la *Parisienne*. Leur armée est entrée en action mais sans ses généraux. Les dirigeants du naturalisme sentaient peut-être que Becque n'était pas des leurs ou bien ont voulu lui faire payer le *distinguo* auquel il faisait allusion dans sa *Préface* de 1882 : « On nous écrase en bloc, et séparément on ne nous relève jamais qu'à moitié ». En 1884, Becque est tiraillé entre l'estime qu'il a pour Flaubert, Daudet et Zola et la rage où le mettent les prétentions des naturalistes sur le théâtre. A tout propos, il leur cherche une chicane. « On pourrait en passant, écrit-il au sujet d'une statue à ériger à Balzac, faire remarquer aux naturalistes qu'ils se trompent; que le roman ne date pas d'eux et de leur école; que cette forme de l'art, qui les éblouit si fort, a été toujours très cultivée » (1). Il attaque les Goncourt. Il lance les armes de son

(1) *Le Matin*, 16 août 1884.

sarcasme contre le flot naturaliste : « Faut-il que nous tombions à genoux, les mains jointes, en extase, devant le naturalisme qui monte, qui grandit, qui gagne les provinces, qui passe les frontières et se répand dans le monde entier comme une buée immense et universelle ? » (1). Il conteste au naturalisme la dénomination : « une école » ; c'est « un parti de littérateurs », dit-il. L'audace des naturalistes lui paraît un « dévergondage fanfaron ». « Ils écrivent, dit Becque, tout ce qui leur passe par la tête, et ce n'est pas toujours joli, ce qui leur passe par la tête ». Contre Zola qui, dans l'impossibilité de s'emparer du théâtre, taxe la comédie d'art secondaire et de « débauche » qu'il ne pourrait se « permettre que très vieux », la charge est pousée à fond. Dans la guerre que les romanciers et les auteurs dramatiques se faisaient alors très couramment, Becque, avec violence, se range dans le camp opposé au naturalisme :

M. Zola et ses amis, les doctrinaires du parti naturaliste, se moquent de nous, et nous le leur rendons bien. Ils sont là, trois ou quatre romanciers, mettons en cinq, mettons en six, qui n'ont jamais rêvé que des planches et qui y ont échoué misérablement. Ils y ont échoué sans originalité, sans hardiesse, sans maladresse même. Ils ont eu toutes les scènes à leur disposition, depuis le Théâtre-Français jusqu'au Théâtre-Cluny; ils les ont eues sans débats et sans conditions; *Henriette Maréchal*, le *Candidat*, *Bouton de rose*, voilà les noms bien connus de leurs ridicules défaites. Après de pareilles platitudes, les dédains et les fanfaronnades ne trompent plus personne. On se tait, on se juge, on se limite, et on se renferme dans l'art où l'on excelle. Mais il y a des gens, lorsqu'ils se sont étalés au coin

(1) *Le Matin*, 21 juin 1884.

d'une rue, qui y repassent continuellement; les romanciers naturalistes sont ainsi » (1).

Son ironie mordante essaie même de ridiculiser Zola. Conscient de la victoire qu'il avait lui-même remportée sur les difficultés qu'il y avait à établir sur la scène un réalisme intégral, Becque raille Zola qui pestait et qui craignait « l'armée de collaborateurs qu'on y [au théâtre] doit subir depuis le premier grand rôle jusqu'au souffleur ». « Dans cette grande renaissance qu'il rêvait pour l'art dramatique », dit-il en se moquant de Zola, « il voulait d'abord supprimer le souffleur ». En 1886, dans une chronique consacrée à l'apologie du journalisme, Becque allait jusqu'à contester la primauté du roman parmi les genres et à le classer au deuxième plan, tant il combattait l'école naturaliste. « Le roman, écrit-il dans *La Revue Illustrée* du 1^{er} juin 1886, quoiqu'en pensent les naturalistes qui croient l'avoir inventé, est un art secondaire ». C'était une réplique aux affirmations des « blackboulés de l'art dramatique » qui, de leur côté, dénommaient le théâtre un art secondaire, conventionnel et épuisé.

La colère antinaturaliste de Becque se manifeste surtout dans sa *Préface* de 1887. Victime de la critique qui a vu en lui un naturaliste, il se plaint en chargeant les élèves des Goncourt et de Zola :

L'Ecole nouvelle, il faut bien le reconnaître, a quelque chose contre elle, quelque chose de très fâcheux. Elle n'a rien produit. Elle a eu ses docteurs et ses apôtres; ils n'ont rien produit. M. Zola, toujours si convaincu dans ses programmes et ses réclames, n'a encore rien écrit pour le théâtre. M. de Goncourt pa-

(1) *Le Matin*, 11 avril 1884. Article de fond.

reillement. M. de Goncourt a joué pendant trente ans à l'auteur sifflé, sans raisons, sans titres, pour cette panade d'*Henriette Maréchal*. Un autre, M. Henry Céard, est un homme très fort, très sûr de lui; on attend toujours qu'il éclate. Si on avait écouté ces messieurs, ils devaient briser des portes, escalader des murs, planter des drapeaux. Finalement ils n'ont réussi qu'à ridiculiser leurs théories et à laisser à leurs successeurs une partie fort compromise.

Les chefs naturalistes observaient toujours le silence. C'est un des soldats qui se jeta sur Becque. Dans la *Vie Populaire*, Henry Céard rappelait avec dédain que Becque était « signataire de l'*Enlèvement*, vaudeville sans génie ». L'isolement de Becque est qualifié de « désertion ». Céard retourne contre lui le mot sur les auteurs célèbres et désormais inféconds, et, comme devait le faire trente-cinq ans plus tard M. Léon Daudet (1), il lui lance à la face le reproche de timidité :

Tous, maîtres et élèves, se trouveront là réunis dans un même effort et tendus vers la même nouveauté. Or, dans cette levée d'audaces, on remarque avec impatience la désertion de M. Henry Becque dont l'audace, comme chacun sait, est cependant l'expresse spécialité...

En tout cas, c'est sans lui que le Théâtre-Libre s'est créé, c'est sans lui qu'il a obtenu des résultats; c'est sans ce révolutionnaire timide, mais patenté, qu'il va continuer au théâtre des Menus-Plaisirs la campagne d'indépendance commencée jadis à l'Elysée-des-Beaux-Arts et au théâtre Montparnasse (2).

(1) *L'Action Française*, 30 septembre 1923.

(2) Plus tard, Jean Jullien, un des élèves de Becque, a donné une réplique désobligeante à cet adepte de Zola : « Des tentatives ont été faites pour relever le théâtre sérieux, certains auteurs suivant l'évolution de la littérature voulaient créer un théâtre naturaliste... Ce théâtre naturaliste usait de la manière, des procédés et des « ficelles » de la convention... Mettre de la brutalité dans l'action et des gros mots dans la bouche des personnages, employer des accessoires nature, ne peut constituer une réforme ». (*Le Théâtre Vivant*, p. 9).

En 1890, ce « raté du Théâtre-Libre », comme Becque, nous l'avons vu, appelait Céard dans les conversations familières, a été dans *Le Siècle* encore plus violent. Depuis, dans ses chroniques, Becque usait contre le naturalisme d'une verve presque aussi vive que contre Sarcey. « Le naturalisme, écrivait-il, il faut bien le dire, a mis de grands mots en avant pour s'excuser et se protéger : psychologie, physiologie, l'observation scientifique substituée aux analyses morales, à la peinture d'agrément. En bon français, il a aimé l'ordure, toute l'ordure : celle des hommes, celle des actes et celle des mots ». Becque, à son tour, pratiquait un écrasement en bloc. En 1893, à ses auditeurs italiens, il ne cachait pas non plus le tort que l'alliance réelle ou imaginaire avec l'école naturaliste avait fait à ses amis et à lui. « Nous avions, disait-il, avec les romanciers naturalistes les alliés les plus dangereux. Tous ces messieurs Goncourt, Flaubert, Zola, s'étaient promis de révolutionner le théâtre. Ils faisaient des théories magnifiques et des ouvrages bien médiocres » (1). Dans cette accusation contre le naturalisme, il n'hésite même pas à le considérer comme un empoisonneur d'âmes. Faisant des réserves sur ses propres adeptes qui se faisaient jouer au Théâtre-Libre, il déclinait toute responsabilité dans le mouvement théâtre-libriste en tant que celui-ci était brutal et cynique. « Une littérature cynique, écrivait-il vers 1893, quelque talent qu'elle contienne, est toujours bien déplorable; elle devient pour les jeunes gens une sorte d'expérience et la plus perfide de toutes. Elle les comprime et les ravale; elle détruit chez

(1) *Le Journal*, 15 juillet 1893.

eux la part du rêve; elle ne leur laisse plus que des impressions et des plaisirs de désespérés » (1).

A bien examiner, Becque s'est prononcé plus souvent et plus catégoriquement contre le naturalisme que pour lui. Mais ses chroniques auraient pu être un assaut contre les concurrents, un jeu de l'amour-propre mal satisfait, un désir de se singulariser. On sait des adeptes qui ont attaqué leur propre religion. Les « pour » et « contre » de Becque ne nous paraissent pas concluants à cet endroit. Mais dans l'intimité même, surtout dans l'intimité, il dira volontiers qu'il ne se sent pas proche de Zola. Plus d'un jugement les sépare. « Prenez garde à la Presse, écrivait-il en 1884 à Louis Desprez. Sur ce point *encore*, je pense tout autrement que Zola. Le journalisme ne nous fait pas la main, comme il l'a écrit quelque part; il la déforme au contraire ». C'est cependant le théâtre même de Becque qui tranchera le mieux la question. Dans les *Honnêtes Femmes*, la femme principale parle des biscuits à tremper dans « du vin blanc ». L'auteur prétend que Jules Claretie lui avait conseillé de mettre « du marsala ». De tels détails sont significatifs. Becque n'est pas mondain, mais il n'est pas « nature » non plus. Ce n'est pas de l'eau de vie ni de l'absinthe qu'il avait mis dans sa pièce. Nulle part il ne s'écarte de cette manière. « Je n'ai jamais eu beaucoup de goût pour les assassins, les hystériques, les alcooliques, pour les victimes de l'hérédité et les victimes de l'évolution », disait-il lui-même. S'il y a du naturalisme dans *Michel Pauper*, il est bien noyé dans l'art, dans l'idéalisation. L'ivresse de l'ouvrier-inventeur n'y est pas étalée pour une démonstration

(1) *Souvenirs*, p. 199.

quasi-scientifique. C'est Zola qui écrit avec « une curiosité de savant » ; Becque le fait avec une curiosité d'artiste (1). *Michel Pauper*, dans les parties qui paraissent naturalistes, tient de Shakespeare, un Shakespeare bourgeois. Hélène de La Roseraie est une passionnée, son amour est ardent et enflammé ; ce n'est pas une fille du roman expérimental. Dans la *Navette* même, l'essai le plus osé, Becque ne s'est pas engagé dans un réalisme tout matérialiste. Le trio de la *Parisienne* est évangélique à côté de Thérèse Raquin et de Laurent qui se sont débarrassés du mari au prix d'un crime, et celui-ci n'était même pas un gêneur. C'est la bourgeoisie qui intéresse Becque et non pas les bas-fonds de la société. Il peint les vilénies révoltantes, jamais les laideurs répugnantes. Il ne rivalise pas avec les pathologistes. Les dénouements de ses pièces ne sont ni d'aimables mariages ni d'agréables réconciliations, ni des triomphes de la justice, mais pas davantage des noyades, des empoisonnements, des asphyxies. La faute de Blanche Vigneron, dans les *Corbeaux*, si voilée, indiquée juste assez, soulignée par l'égarement, a l'air d'un fait innocent à côté des grossesses, des avortements et autres scènes des alcôves vermoulues. Ce n'est pas la bestialité humaine qui s'étale dans le théâtre de Becque. Il plongeait son bistouri dans l'âme, dans l'esprit, dans le cœur et non pas dans la chair (2). Georges Pellissier écrivait en 1896 : « Ce qui fit de M.

(1) « Je ne copie pas. Je n'ai jamais pris une note », disait Becque en faisant allusion aux documents que l'école naturaliste ramassait avant d'écrire des œuvres.

(2) En 1890, Henry Céard écrivait dans *Le Siècle* au sujet de la *Parisienne* : « La pièce est dénuée d'atmosphère, les personnages, sans *chair* et sans *os*, ne sont que des êtres de raison... »

Becque un chef d'école, le chef de l'école naturaliste, ce n'est pas ce que nous pouvons louer chez lui d'observation exacte, forte, profonde, c'est ce qui s'y trouve de pessimisme systématique et forcé ». Nous avons démontré que le pessimisme de Becque n'est pas si mathématiquement noir. Ajoutons encore que Zola et son groupe pensaient faire introduire au théâtre « un résumé de la langue parlée », et que Becque cherchait une limite entre le langage parlé et la langue littéraire. En tout cas, la grande éloquence aussi bien qu'un dialogue fait presque uniquement d'expressions populaires, sinon argotiques, sont étrangers au théâtre de Becque.

Il faudrait oublier toutes ces différences aussi bien que celles qui se dégagent — nous nous plaisons à le croire — de notre étude, pour assigner à Becque une place soit à la tête du théâtre naturaliste, soit même parmi les naturalistes.

A l'occasion d'un assaut livré aux Goncourt, à Zola et à leurs partisans, Becque écrivait : « Ils dédaignent Dumas, ils dédaignent Sardou, ils nous dédaignent tous... » On dirait qu'il se sentait bien près de l'ancienne école. Mais, son théâtre considéré dans sa plus grande partie, n'entre pas dans le cadre où l'on peut placer la célèbre trinité Dumas fils — Augier — Sardou et le duo Meilhac-Halévy. La forme théâtrale, le souci de l'art pur, surtout la préoccupation psychologique et la façon directe de Becque jurent avec la pièce machinée, la peinture conventionnelle, la prédication morale et la verbosité de l'école optimiste, réformatrice et amusée. Le long règne obsédant de cette dernière sur l'art dramatique n'a réussi ni à s'imposer à Becque ni à l'écraser. A l'ancien système usé, il

opposa son architecture dramatique plus lumineuse, plus simple dans le meilleur sens du mot. Ni la critique ni les historiens ne se sont trompés en constatant cette frontière qui sépare Henry Becque de la glorieuse génération théâtrale qui l'a précédé et dont il a même été un jeune contemporain.

Il faut, cependant, introduire une nuance dans ce classement. Nul doute que Becque ait été un régénérateur du théâtre. Bien qu'il n'y eût jamais prétendu, il a été un chef d'école (1). C'est autour de lui que se sont groupés entre 1880 et 1895 tous ceux qui tendaient vers de nouvelles formules. Il a été entraîneur et animateur par son œuvre, par sa vie, par ses batailles. Jusqu'à son dernier souffle, il est resté fidèle aux mots qu'il écrivit dans *Le Peuple* en 1876 : « Triste ! Triste ! Deux reprises encore, la *Bergère des Alpes*, au Théâtre-Historique, et la *Berline de l'Empire*, à l'Ambigu... On ne s'explique pas cette obstination à reprendre tant de vieilles pièces, démodées et ridicules... ». C'est Becque qui ouvre le théâtre à l'humanité vivante, complexe ; c'est lui qui est le réformateur de l'art dramatique du dernier quart du siècle précédent. *Le Monde où l'on s'ennuie* avait été l'un des plus grands succès de l'époque. Si les polémiques s'étaient engagées autour de

(1) Dans sa conférence faite en Italie en 1893 et publiée ensuite dans le *Journal* de Paris, en parlant de ces soixante années de théâtre qui vont de 1830 à 1890, Becque les divisait en trois périodes : la première qui commence à *Hernani* et qui finit à la *Dame aux Camélias* ; la seconde qui va de la pièce de Dumas fils aux *Corbeaux*, et la troisième qui commence avec les *Corbeaux* et qu'on allait bientôt voir « en pleine production et en plein succès ». Becque demandait la permission de marquer la troisième période par sa pièce ; il s'en excusait et réclamait l'indulgence pour son immodestie, mais toujours est-il qu'il se voyait à la tête de la nouvelle génération.

cette pièce, la bataille des *Corbeaux* n'aurait pas complètement éclipsé cet autre effort pour le renouvellement du théâtre français. Edouard Paileron a failli prendre à Becque sa renommée d'instigateur, qui est restée entière, et que l'histoire littéraire n'a pas méconnue : « Celui qui a été le principal ouvrier de ce renouvellement du théâtre est Henry Becque. C'est lui qui a été le maître de la jeune école. C'est de son œuvre qu'est parti tout le mouvement » (1). Cependant, la réforme théâtrale à laquelle Henry Becque a procédé n'est pas une révolution brusque; il n'a pas fait table rase du passé. Sa propre vie a été une constante transformation personnelle; son œuvre suit la même courbe : un simple homme qui se hausse jusqu'aux sommets, un auteur qui, autodidacte, part de la tradition vers une création nouvelle. Il s'est attribué le droit d'être *lui*, d'être intransigeant et vigoureux mais sans quitter les racines par lesquelles il tenait au génie natal. A-t-il bien ri des professeurs qui se considéraient comme dépositaires, comme gardiens de l'esprit et des qualités de la race ! Mais l'admirable leçon du patrimoine séculaire, il en a tant profité. Que d'ancêtres ont prêté à son œuvre leur obole ! Becque n'a rien laissé se perdre. Il porte en lui au moins trois siècles de littérature. Son théâtre a l'air d'une synthèse dont les éléments sont pris dans les classiques, dans le rationalisme, dans le romantisme, et dans le positivisme. *Michel Pauper*, à qui J.-J. Weiss assignait « une place à part non seulement parmi les pièces de M. Becque, mais dans le travail dramatique de ces quinze dernières

(1) L. Petit de Julleville, *Histoire de la Langue et de la Littérature françaises des origines à 1900*, p. 158.

années », c'est-à-dire de 1870 à 1885 (1), *Michel Pauper* est aussi romantique que réaliste. Becque a su célébrer la *Reine Margot*, ce « beau drame, vaste et magnifique composition, conduite d'un bout à l'autre par des mains puissantes » (2) aussi bien que « la mesure, la finesse et la moquerie » de Meilhac et Halévy; il a loué l'auteur de comédies oubliées Gondinet qui, selon lui, était « d'une observation délicate et un esprit naturellement distingué et de bonne famille » (3). Becque aimait Racine, et rien d'étonnant que Jules Lemaître ait trouvé le moyen de rapprocher leurs noms en voyant dans le théâtre de Becque « une comédie où (comme dans la tragédie de Racine, mon Dieu oui !) la situation initiale, de réalité moyenne, est engendrée par les caractères et se développe ensuite le plus uniment du monde et presque sans aucune intrusion du hasard » (*Impressions*, dixième série, p. 304). Nous avons déjà vu combien étaient chers à Becque Corneille, Jean-Jacques Rousseau, Beaumarchais, Victor Hugo, Michelet, Alfred de Musset, Balzac, Stendhal. On a prononcé à propos de lui les noms de La Rochefoucauld et de La Bruyère (4), de Voltaire et de Boileau (5), qui ne lui ont pas été étrangers. Emile Faguet le rattache à Chamfort. L'ancienne tragédie et le drame historique ont également captivé ce grand lettré. On ne fait pas des révolutions si l'on est à ce point trempé dans les Lettres et dans les œuvres des poètes et des penseurs; on ne renverse pas, on ne sape pas les fondements

(1) *Journal des Débats*, 16 février 1885.

(2) *Le Peuple*, 2 janvier 1877. — Becque n'a pas goûté complètement le *Chatterton* d'Alfred de Vigny.

(3) *Le Matin*, 31 août 1884.

(4) Gustave Geffroy, dans la *Revue Encyclopédique* 1899.

(5) *Revue de Paris*, 1899, p. 579.

mêmes, on renouvelle, ou, plus souvent, on restaure.

A négliger certaines parties de son théâtre, on pourra aujourd'hui définir Henry Becque et son œuvre en l'appelant le continuateur de Molière, comme l'ont déjà fait de nombreux chroniqueurs et critiques. En 1882, on se le rappelle, Sarcey eut une association d'idées qui amena sous sa plume le nom de Molière à côté de notre auteur : « Il y a même un moment où Becque touche à la haute comédie, à la comédie de Molière ». Becque lui-même fit une conférence sur l'auteur de *l'Ecole des Femmes*, et, depuis, le rapprochement de ces deux noms devient presque courant. Un des moliéristes, Léopold Lacour n'a écrit, en 1886, toute une étude que pour démontrer ce voisinage. F. Lhomme, qui n'a voulu reconnaître à Becque presque aucune qualité, a rendu hommage à l'idée ingénieuse que celui-ci a eue de *l'Ecole des Femmes* et aux commentaires qu'il a faits des personnages. « Il [Becque] nous a fait mieux comprendre le rôle d'Horace; il a mis cette aimable figure de jeune homme à sa place entre Arnolphe et Agnès; elle s'imposera désormais à notre attention », écrit F. Lhomme. Cette interprétation que Becque a donnée de *l'Ecole des Femmes*, « nous y penserons, dit-il, en lisant ce chef-d'œuvre, et elle prêterà à certaines scènes une grâce toute nouvelle ». « C'est ainsi, dit F. Lhomme, que la critique collabore aux ouvrages immortels ». Becque n'est pas seulement donc un descendant de Molière, il est son collaborateur ! En 1889, dans *Le Figaro*, Henry Fouquier s'exclamait : « Je suis assommé de gens qui me disent : « N'est-ce pas que M. Becque est le Molière de nos jours ! » »

En 1890, le refrain se prolonge : « Becque procède de Molière » (1). Henri de Lapommeraye a écrit en vers moliéresques les trois actes de *La Parisienne*, qui n'éprouve pas trop de mal dans cette parodie-pastiche (1). En 1893, le *Mot d'Ordre* est transporté par la valeur de la *Parisienne* et ne lui trouve d'égale que parmi les plus belles comédies de Molière. *La Critique*, en 1897, écrit : « M. Henry Becque est réaliste comme Molière le Dieu ».

Ce rapprochement de Becque et de Molière, Jules Lemaître le fait pour la première fois à l'occasion de la reprise des *Corbeaux* à l'Odéon. Teissier est « un peu cousin d'Harpagon amoureux », l'« onctueux » notaire est « un petit-fils, par l'accent, du notaire du *Malade Imaginaire* ». Les scènes sont « d'une exécution qui sent la grande manière classique ». « Vraiment, écrit Lemaître, il y a là quelque chose de l'art de Molière, assombri, il est vrai, et moins soucieux de la « séparation des genres ». Encore les *Cor-*

(1) *La Presse*, 13 novembre 1890.

(2) Voici quelques répliques du 1^{er} et du 2^e actes :

LAFONT

Madame, voulez-vous que je vous parle net ?
De vos façons d'agir, je suis mal satisfait.

CLOTILDE

C'est pour me quereller donc, à ce que je vois,
Que vous m'accompagnerez, Monsieur, jusque chez moi.

LAFONT

... Oui, dites-moi, Madame, en effet par quel sort
Ce jeune Ernest Mercier vous plaît déjà si fort ?

CLOTILDE

Alfred Mercier.

LAFONT

Alfred ?

CLOTILDE

Alfred...

A la fin, Du Mesnil demande à Clotilde d'être plus aimable avec leur ami Lafont :

DU MESNIL

Il faudra t'efforcer de le mieux retenir.

CLOTILDE

Une femme à l'époux doit toujours obéir.

beaux, sauf le dénouement, ne sont-ils guère plus sombres que *Tartufe* ».

Augustin Filon, en 1898, dans son livre *De Dumas à Rostand*, pour illustrer le théâtre de Becque, a dû évoquer Molière (Page 62). En 1899, dans les nécrologies, les deux grandes ombres sont inséparables. La durée dans le temps est assurée à Becque « au pays de Molière », dit le fervent Henry Bauër. M. Gustave Geffroy développe son ancien paragraphe à ce sujet. Du Tillet trouve la grande originalité de Becque dans cette manière « de ramener la comédie à ses origines, à Molière ». A. Segard souligne que *Les Corbeaux* sont dans la tradition du « grand comique ». Henry Céard, cherchant à faire de Molière un des précurseurs naturalistes, a oublié que Becque était « l'auteur de *l'Enlèvement*, vaudeville sans génie » et affirme maintenant que Becque « avait repris Molière aux pages les plus noires de comédies qu'on a tort de considérer comme rieuses ».

L'érudit connaisseur du XVII^e siècle Emile Faguet, dans le *Journal des Débats* aussi bien que dans la *Revue de Paris*, faisait monter Becque auprès de Molière. *Les Honnêtes Femmes* sont pour lui « un pastiche de la manière de Molière ». L'équation de Becque dérive directement de Molière. Le large et vigoureux contemplateur que fut Becque était son « vrai descendant ». *Les Corbeaux*, insiste Faguet, se rattachent « directement, par-dessus deux siècles, à Molière, et à Molière seul ».

Il y aurait tout un chapitre à faire sur ce parallèle obsédant qui s'imposait à toutes les générations de la critique. En 1903, c'est Ernest Tissot qui met très haut *Les Corbeaux* et *La Parisienne*, « deux

œuvres qui resteront représentatives de l'art dramatique du XIX^e siècle, comme sont restées pour le XVII^e siècle les pièces de Molière... ». Passons en beaucoup d'autres. En 1909, en associant le nom de M. Courteline à celui de Becque, M. F. Nozière entre dans la liste des becquistes moliéristes : « Courteline et Becque sont les descendants directs de Molière » (1). Enumérant les qualités de Becque : la simplicité de l'action, l'amertume qui s'allie à la gaieté comique, l'art de paraître toujours clair et divertissant, M. Paul Souday, moins emphatique, mais d'une façon d'autant plus persuasive, jette une vive lumière sur cette ressemblance et conclut : « Sans égaler Molière, Becque est de tous les écrivains dramatiques de la seconde moitié du XIX^e siècle celui qui ressemble le plus à l'auteur de *l'Ecole des Femmes* ». En 1910, Adolphe Brisson, à propos des *Corbeaux* repris pour la deuxième fois à l'Odéon, songea aussi à Molière. Il les vit tous deux se rencontrer par-dessus les temps. « Assurément, dit-il, Molière et Becque sont de même lignée ».

Les historiens littéraires n'ont point pu s'arracher à cette irrésistible formule, et ils ne l'ont pas redoutée. Tout compte fait, Becque a eu le grand mérite de restaurer la comédie réaliste, « la grande comédie réaliste » (2). *L'Histoire de la Littérature française illustrée* de MM. J. Bédier et P. Hazard a fait sienne cette définition de Becque à l'aide de Molière : « On ne peut pas

(1) En 1925, à propos de « la semaine de Becque » qui eut lieu à la Comédie-Française, M. Nozière reprendra son thème et le précisera en l'amplifiant : « Par un miracle, Becque a créé la vie — tout comme Molière ».

(2) L'expression est de Lemaître : « M. Henry Becque, avec une admirable décision, restaura la grande comédie réaliste ». (*Impressions*, dixième série, p. 304).

parler de son œuvre sans user de mots qui évoquent ceux-là mêmes qu'on emploie en parlant de Molière ». A moins que le rédacteur de la rubrique « Le théâtre naturaliste » dans cette *Histoire* ne considère Molière comme naturaliste, la première partie de la notice consacrée à Becque, où on le présentait comme le créateur du théâtre naturaliste moderne, est démentie par la deuxième. Le parallèle entre Becque et Molière l'a emporté sur l'assertion qui faisait de Becque un adepte du naturalisme : « En effet, il y a quelque chose de Molière dans la manière simple dont Becque peint les caractères, dans son parti pris de choisir des sujets tirés de la vie réelle, dans son impartialité à placer à côtés des hypocrites et des méchants les braves gens qui sont leurs victimes... »

Pour mettre Becque à sa vraie place dans l'histoire de la littérature française, il ne faut pas cependant perdre de vue que cette restauration de la comédie réaliste et — pour élargir la constatation — ce renouement avec toutes les bonnes traditions littéraires sont d'un caractère très personnel. Des restaurateurs, en principe, ne font que copier. Pour avoir pris Becque pour un de ceux-là, dans le sens habituel du mot, Emile Faguet avait tendance à considérer, par exemple, les *Corbeaux* comme une pièce qui remontait au passé. Après tout, disait-il en substance, la manière de Becque « n'était nouvelle qu'à force d'être traditionnelle » et elle lui rappelait le mot de Théophile Gautier : « Il n'y a rien de neuf que ce qui est oublié » (1). Becque est un de ces restaurateurs qui ne sont point des copistes, et dont le respect cesse là où l'originalité commence à être menacée.

(1) *Journal des Débats*, 15 mai 1899.

Il est un de ces rebâtisseurs qui se servent d'anciens outils pour fabriquer les leurs appropriés aux nouveaux matériaux et aux édifices nouveaux à construire. C'est à se demander si ce n'est pas nous, avec notre souci de tout classer et cataloguer, qui faisons des rapprochements d'où la figure de Becque sort soit diminuée soit grandie, selon celui qui compare. Toujours est-il que les historiens qui ont mis Becque dans la lignée de Molière ne se sont pas trompés comme ceux dont les manuels ont repris le refrain du « cruelisme » ou du naturalisme pessimiste.

Puisqu'il faut mettre une étiquette sur l'œuvre de Becque et trouver une formule qui en contienne la définition à la fois concise et complète, nous rattacherions la philosophie de Becque à celle de Balzac et nous proposerions aux historiens de l'étudier dans une rubrique intitulée : « le Théâtre réaliste ». A ce propos, nous citerions volontiers ce qu'écrivait Anatole France en 1890. « Je sais bien, dit l'auteur de la *Vie Littéraire*, je sais bien, qu'on n'est vraiment un grand artiste qu'à la condition d'avoir l'âme largement ouverte à la sympathie, le cœur bondissant à toutes les douleurs, à toutes les grandes choses humaines. Cependant, il est certain que l'originalité poussée à ce point, l'observation conduite avec cette sûreté, cette ironie, cette cruauté tranquille constituent des dons assez rares. Avec quelque chose de l'air de Balzac et de sa puissante carrure, M. Becque a tenté de nous montrer à son tour un coin de la comédie humaine ». On objectera que Dumas fils, si « démodé » à la fin du siècle dernier, a été considéré vers 1852 comme révolutionnaire; les réalistes de cette époque-là le considéraient même

comme chef de leur école. J.-J. Weiss soulignait ce fait au moment où le révolutionnaire de la veille était devenu un conservateur du lendemain (1). A plus forte raison pourrait-on remarquer qu'Emile Augier, avec son esprit bourgeois, est entré bien en avant dans la voie du réalisme. Celui-ci se serait donc introduit au théâtre avant même l'*Enfant prodigue*. Mais ce n'était que du réalisme débile, par trop tempéré d'autres préoccupations. M. René Doumic disait quelque part : « Combiner le roman de Balzac avec le vaudeville de Scribe, voilà ce que vont faire les auteurs de la comédie de mœurs moderne. Suivant leur disposition naturelle et leur valeur d'esprit, ils y mettront plus de Balzac ou plus de Scribe ». D'autres mettaient du Scribe, Becque mettait du Balzac. C'est lui qui fit triompher le réalisme au théâtre, ce solide réalisme psychologique, sainement positiviste, raisonnablement intégral.

Si les auteurs de manuels ont conservé bien des erreurs de la chronique et de la critique courantes (2), ils n'ont pas suivi toujours celles-ci dans l'im-

(1) *Le Gaulois*, 12 novembre 1879.

(2) Dans le *Théâtre Français des origines à nos jours*, M. Francisque D'Armada, en reproduisant la première scène du deuxième acte des *Corbeaux*, dit, dans une notice consacrée à Becque et à son théâtre, que la mort « enleva prématurément » cet auteur dramatique et que le sujet des *Corbeaux* lui « fut inspiré par les embarras financiers auxquels plusieurs personnes de sa famille se trouvèrent en proie ». (Paris, 1909, librairie Ch. Delagrave, pp. 584-588). — Dans la collection Payot, M. René Canat écrit : « Pas une figure qui soit sympathique, rien que des horreurs qui s'étalent comme naturellement... », « Il y a trop de férocité dans ses pièces... » (p. 99). — M. L. Joliet, dans son *Précis*, écrit à son tour : « La première [des *Corbeaux*] laisse une impression désolante... La *Parisienne* est aussi lamentable nous donnant... ». — M. Marcel Braunschvig, dans sa *Littérature Française Contemporaine étudiée dans les textes (1850-1925)*, publiée en 1926, n'essaie pas non plus de vérifier les formules éta-

portance à donner au théâtre de Becque ni dans l'étendue à consacrer à cet auteur qui, ayant inauguré les tendances nouvelles de l'art dramatique de ces cinquantes dernières années, préside sans cesse la création dramatique. L. Petit de Julleville, dans le *Théâtre en France*, bien qu'il fasse des allusions à Becque, ne le nomme même pas en 1889, et, dans ses *Morceaux choisis des auteurs français* (1), le beau récit de la fortune des Vignerons, par exemple, n'a pas trouvé l'hospitalité. Dans son *Histoire de la Littérature française*, M. René Doumic, tout en donnant une bonne place à l'œuvre de Becque, a systématiquement ignoré *La Parisienne*. M. Gustave Lanson n'a accordé à Becque que trois ou quatre lignes. Dans *l'Initiation Littéraire*, Emile Faguet s'est étendu sur le génial Kotzebue, il a fait entrer dans ce résumé succinct les noms de Dumas fils, Augier, Mendès, Bataille, de MM. Lavedan et Bernstein, mais pas celui de Becque. Faguet avait oublié « la très haute idée » de l'art qu'il avait découvert chez l'auteur des *Corbeaux* et de la *Parisienne*, « deux grands ouvrages dont la postérité s'inquiétera et qui marqueront une date dans l'histoire littéraire » (2) et il s'est souvenu d'avoir écrit que la postérité nommera Becque parmi « les dramatises de second ordre », il est vrai « parmi les meilleurs » et surtout parmi les plus originaux (3).

blies. « Le véritable théâtre naturaliste, dit-il, fut créé par Henri Becque ». (Page 76). En parlant des *Corbeaux* et de la *Parisienne*, M. Braunschvig ajoute : « Par ces deux seules pièces, dans lesquelles sont dépeints avec force des personnages presque tous odieux, a été fixé l'esthétique du théâtre naturaliste... ».

(1) Ed. Masson et C^{ie}, 1915.

(2) *Journal des Débats*, 15 mai 1899.

(3) « La postérité connaîtra Henry Becque. Elle ne le placera ni au sommet vertigineux où l'admiration un peu

La postérité, en 1904, entama fort la prévision de Faguet; lorsqu'on convoqua à cette époque les amis et les admirateurs de Becque au foyer du Théâtre-Antoine, « ils vinrent nombreux, plus nombreux que ne ferait supposer l'oubli épais qui a entouré l'auteur dramatique depuis sa mort » (1). A la matinée qu'on organisa au bénéfice de la sépulture et du monument de Becque, la foule elle-même prit part. Coquelin cadet lut des poèmes inédits de Becque. Réjane, MM. de Féraudy et Antoine et l'inoubliable Georges Grand interprétèrent *La Parisienne*. C'est Ferdinand Brunetière, celui à qui Becque adressait le terrible reproche : « Vaine, vaine parole, mon cher Brunetière [que la critique est chargée de conserver la tradition] ! La tradition littéraire se fait sans vous, contre vous, malgré vous. A toutes les époques mémorables où elle se renouvelle et se renoue, lorsque le grand chic serait de la reconnaître, elle vous échappe régulièrement. Vous lui tombez dessus », c'est ce Ferdinand Brunetière qui venait à la fois approuver et démentir ce mot de Becque, l'approuver en reconnaissant le tort de la critique qui n'a pas vu que l'auteur continuait admirablement la plus belle tradition littéraire, le démentir en démon-

surchauffée et haletante d'une coterie avait prétendu le placer, ni à la place trop basse où beaucoup d'autres, par exaspération contre ces fureurs indiscrètes, le reléguaient. Elle le nommera avec honneur et reconnaissance parmi les meilleurs, les plus originaux surtout, des dramatises de second ordre ». (*Revue de Paris*, 1899, p. 586). — M. Gustave Kahn, qui comprendra Becque bien mieux en 1924, avait en 1899 copié Emile Faguet. Il écrivait dans la *revue blanche* : « Becque possédera un rang très honorable parmi les premiers auteurs dramatiques de second ordre ». — Et cependant, M. Kahn disait au même endroit : « C'est un peu à lui [à Beaumarchais] que Becque fait penser ».

(1) M. J. Galtier dans *Le Temps* du 26 janvier 1924.

trant que la critique sait soutenir, rajeunir et éterniser une gloire, qui s'est peut-être créée toute seule. La postérité ne s'en tient pas au classement de Faguet; elle adopte celui d'Adolphe Brisson, qui, converti, et tout à fait émancipé de l'influence de Sarcey, mit Becque au premier rang des dramaturges français (1). Elle signe ces lignes de Georges Pellissier : « *Hernani*, la *Dame aux Camélias*, les *Corbeaux*, voilà sans doute les trois dates capitales du théâtre français du XIX^e siècle. Les *Corbeaux* sont quelque chose d'aussi nouveau en leur genre que l'avaient été, trente ans auparavant, la comédie d'Alexandre Dumas et, cinquante ans auparavant, le drame de Victor Hugo » (1911). Nous croyons indispensable d'apporter des correctifs à la chronique qu'Anatole France consacra à Becque en 1890, et où, notamment, il disait : « On ne saurait le contester, après La Chaussée et Beaumarchais, après Dumas père et Dumas fils, M. Becque reste un des plus étonnants novateurs qu'il y ait eu au théâtre. Personne n'a été plus révolutionnaire, n'a plus audacieusement tenté de saper le viel édifice dramatique que ce bourgeois aux idées étroites, aux façons lourdes, à l'idéal borné ». Mais, on adhère très volontiers à la conclusion d'Anatole France : « Après tout, c'est quelque chose que d'être un loup parmi tant de moutons de Panurge ».

L'histoire aussi se décide de plus en plus à donner à Becque une place plus grande et plus digne de lui. Si elles conservent encore des formules erronnées, les histoires de la littérature auxquelles nous nous sommes bornés le font quelquefois justement par le souci de ne pas diminuer le rôle de

(1) *Portraits Intimes*, p. 167.



LA STATUE D'HENRY BECQUE
AVENUE DE VILLIERS - BOULEVARD DE COURCELLES

Becque et surtout par crainte de ne pas lui donner assez de relief. Elles s'occupent de lui dans une proportion considérable. Elles le placent à la tête de l'époque contemporaine du théâtre. M. René Lalou, dans son manuel déjà cité, tout en écrivant : « Après avoir été injustement repoussé de toutes les scènes, le théâtre de Becque a été exalté assez inconsidérément » (Page 87), lui donne assez de place et une place très en vue. Pour les auteurs des manuels tout à fait modernes, la figure de Becque émerge très au-dessus de la moyenne. Frédéric Loliée, dans son *Histoire des Littératures comparées des origines au XX^e siècle* disait : « De vigoureux esprits, venus après Henry Becque, comme Paul Hervieu, F. de Curel, Maeterlinck (de la seconde incarnation, l'auteur de *Monna Vanna*), Lucien Descaves, Octave Mirbeau, fouillent avec une pénétration aiguë l'intime du drame humain et social... » Si l'on tient compte du fait que Loliée ne mentionne Becque nulle part ailleurs dans son livre, on peut dire que, d'une façon très concise, magistralement condensée, il donne par la phrase précitée la définition et la caractéristique de l'auteur des *Corbeaux* et lui assigne une sorte de présidence du mouvement dramatique moderne. Mais d'autres ont été plus formels. A l'étranger, par exemple, une grande place lui est réservée, à lui et à son œuvre. Dans son livre, *Das neue Drama*, M. Alfred Kerr met Becque à côté de Tolstoï, Gorki, Bjørnson, Gerhard Hauptmann, Sudermann, Bernard Shaw. M. Guido Ruberti, qui a tenté avec un courage extraordinaire de donner en italien l'histoire comparée du théâtre contemporain en Europe, offre un exemple symbolique de la nouvelle compréhension de Becque. Sur plus de

mille pages, M. Ruberti a raconté la vie et le théâtre d'un grand nombre d'auteurs français, italiens, russes, allemands, anglais, espagnols, scandinaves et belges. Trois noms président à six cents autres, trois auteurs sont choisis comme pour hisser les drapeaux sous lesquels s'assemblent tous les autres. Ce sont : Becque, Ibsen et Maeterlinck. Résolument, M. Ruberti a écrit en tête de son premier volume : « Enrico Becque », il l'a écrit en très gros caractères, et après ce titre, il a mis comme sous-titre : « 1) La tendance naturaliste en France. Les précurseurs : E. Augier, A. Dumas fils, V. Sardou, E. Pailleron, E. Zola. — 2) Henry Becque et son œuvre. — 3) La formule naturaliste et le Théâtre Libre. — G. Ancey. — J. Jullien, etc. De nouveaux soldats : P. Géraudy. — Le « Grand Guignol ». etc ». Le sentiment que M. Ruberti a de la prépondérance qu'il faut reconnaître à Becque nous paraît la caractéristique de la becquolâtrie actuelle. A en croire l'historien italien, dans l'inexorable triage fait par le temps, de l'immense production dramatique de ces cinquante ou soixante dernières années, il n'est resté en deçà du tamis que deux ou trois grosses valeurs essentielles. Becque en est une.

La distance nous manque pour trouver un point de perspective d'où l'on pourrait affirmer que l'histoire maintiendra Becque à ce haut sommet. Mais on est dès aujourd'hui sûr que sa place lui reviendra au cœur même de la deuxième moitié du siècle dernier. Le théâtre français du XVII^e siècle a eu Corneille, Molière et Racine; dans l'histoire de celui du XVIII^e siècle quelques sommets sont bien visibles : Voltaire, Lesage, Marivaux et Beaumarchais; au XIX^e siècle, sur la très vaste

carte de l'art dramatique, les figures qui se détachent assez pour sauter aux yeux sont : Victor Hugo, Alfred de Musset, Alexandre Dumas fils, Emile Augier et, pour clore le siècle dramatique et ouvrir le nouveau, Henry Becque. Lorsque le temps — comme il le fait bien souvent — aura procédé à une simplification encore plus radicale, on ne verra peut-être au XIX^e siècle que Victor Hugo, incarnant la magnificence du drame romantique, et Henry Becque, représentant le théâtre réaliste vrai et humain.

LA BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES D'HENRY BECQUE

A. ŒUVRE DRAMATIQUE

« SARDANAPALE »

Sardanapale. Opéra en trois actes et cinq tableaux. Imité de lord Byron. Paroles de M. Henry Becque. Musique de M. Victorin Joncières. Paris. Michel Lévy frères, libraires-éditeurs, rue Vivienne, 2 bis et Boulevard des Italiens, 15. A la Librairie Nouvelle. 1867. Tous droits réservés. — Typ. et stér. de Aug. Bouret. Couverture : Imp. L. Toinon et C^{ie}, Saint-Germain.

In-18. Pp. 2-27. Prix : 1 franc.

Livret de *Sardanapale* a paru chez Michel Lévy le jour de la première représentation, c'est-à-dire le 8 février 1867. La partition a paru deux mois plus tard chez Girod [Lettre de Victorin Joncières. Collection Rondet, Bibliothèque de l'Arsenal, dossier *Henry Becque*].

Sardanapale a figuré ensuite dans *Le Théâtre Complet* de Becque, édition Charpentier, 1890, tome I, pp. 1-42 (réimprimée en 1910, 1916 etc) et édition de la Plume, 1898, tome I, pp. 6-42.

Voici quelques différences entre la première et la deuxième édition :

Dans la liste des personnages, Salémène, frère du roi, vient avant Bélèse, grand prêtre. Dans l'édition de 1890, ce dernier précède le premier.

Quelques modifications de l'orthographe : Dieux, dieux ; grand-prêtre, grand prêtre.

Légères modifications dans l'indication des personnages paraissant dans les scènes. Acte II, scène VIII : en 1867 : « Sardanapale, Myrrha, le Chœur, Soldats accourus, conduits par Pania » ; en 1890 : « Les mêmes, Sardanapale, Pania, Myrrha, Soldats ». — En 1867 : « Bélèsès, seul » ; en 1890 : « Bélèsès ». — En 1867 : « Soldats et Prêtres », en 1920 : « Prêtres et Soldats ».

Dans les indications du jeu : en 1867 : « On apporte une épée et une cuirasse au roi » ; en 1890 : « On apporte une épée et une cuirasse à Sardanapale ».

Après la mort de Becque, *Sardanapale* a été reproduit dans les *Œuvres Complètes* de Becque publiées par M. Jean Robaglia en 1924, chez G. Crès et C^{ie}, tome I, pp. 88-131.

« L'ENFANT PRODIGE »

L'Enfant Prodigue, comédie en quatre actes, par Henry Becque. Paris, Michel Lévy frères, éditeurs, Rue Vivienne, 2 bis, et Boulevard des Italiens, 15. A la Librairie Nouvelle. 1868. Droits de reproduction, de traduction et de représentation réservés. Clichy. Imp. M. Loignon, Paul Dupont et C^{ie}, rue du Bac d'Asnières, 12. Couverture : Imprimerie Arbieu, Lejay et C^{ie}, Poissy. 1869.

In-18. P. 2-87. Prix : 2 francs.

L'Enfant Prodigue figure ensuite dans le *Théâtre Complet*, éditions 1890 (tome premier, pp. 43-180), 1898 (tome premier, pp. 43-167), 1910, 1916, ainsi que dans les *Œuvres Complètes*, 1924, tome II, pp. 1-126.

Becque n'a pas indiqué la reprise de *L'Enfant Prodigue* au Théâtre du Vaudeville le 14 mars 1880, en matinée.

« MICHEL PAUPER »

Michel Pauper, drame en cinq actes et sept tableaux, par Henry Becque. Paris. Librairie Internationale, 15, Boulevard Montmartre et Faubourg Montmartre, 13. A. Lacroix, Verboeckhoven et C^{ie}, éditeurs à Bruxelles, à Leipzig, à Livourne. 1871. Tous droits de traduction et de reproduction réservés.

Collection : Nouvelle Bibliothèque Dramatique.

In-18. P. 6-100. Prix ? [2 francs].

Imprimerie L. Toinon et C^{ie}, à Saint-Germain.

Page 5, note : « L'auteur donne cette pièce telle qu'il l'a écrite et en interdit la représentation ».

Nouvelle édition. Henry Becque. *Michel Pauper*, drame en cinq actes et sept tableaux. Paris. Tress et Stock, éditeurs, 8, 9, 10, 11, Galerie du Théâtre-Français, Palais-Royal. 1887. Droits de traduction et de reproduction réservés. Imprimerie générale de Châtillon-sur-Seine. A. Pichat. Couverture : Imprimerie G. Rougier et C^{ie}. Paris.

In-18, p. 2-102, prix : 2 francs.

Michel Pauper est dans le *Théâtre Complet* de 1890 (tome premier, pp. 181-306), 1898 (tome premier, pp. 169-290), 1910, 1916, ainsi que dans les *Œuvres Complètes*, 1924, tome I. pp. 133-256.

« LA NAVETTE »

La Navette, comédie en un acte, par M. Henry Becque. Paris, Tresse, éditeur, Galerie du Théâtre-Français, Palais-Royal. 1878. Tous droits réservés. Imprimerie Générale de Châtillon-sur-Seine. Jeanne Robert.

In-18, p. 1-35, prix ? [1 fr. 50].

Deuxième édition. *La Navette*, comédie en un acte, par M. Henry Becque. Paris, Tresse, éditeur, Galerie du Théâtre-Français, Palais-Royal. 1888. Tous droits réservés. Imprimerie de Lagny, Emile Colin. Couverture : Imprimerie G. Rougier et C^{ie}. Paris.

In-18. Pp. 2-35. Prix : 1 fr. 50.

Troisième édition. *La Navette*, comédie en un acte par Henry Becque.

Paris, 1^{er}. P.-V. Stock, éditeur, 155, Rue Saint-Honoré, 155, devant le Théâtre-Français, 1918.

Tous droits de traduction, de reproduction et d'analyse réservés pour tous les pays, y compris la Suède et la Norvège.

Sur la feuille du faux-titre : « Nouvelle édition ». La liste « Du même auteur ». — Imprimerie de Lagny — E. Grevin.

In-18. Pp. 2-35. Prix 1 fr. 50 cent.

La Navette est dans *Le Théâtre Complet* de 1890 (tome I, pp. 307-352), de 1898 (tome III, pp. 6-47), dans les éditions Charpentier 1910, 1916 etc. et dans les *Œuvres Complètes* de 1924, tome III, pp. 137-180.

« LES HONNÊTES FEMMES »

Les Honnêtes Femmes, comédie en un acte, par M. Henry Becque. Paris. Tresse, éditeur, Galerie du Théâtre-Français, Palais-Royal. 1880. Tous droits réservés. Imprimerie Générale de Châtillon-sur-Seine. Jeanne Robert.

In-18, p. 2-31, prix ?

Les Honnêtes Femmes, comédie en un acte, par M. Henry Becque. Paris, Tresse et Stock, éditeurs, Galerie du Théâtre-Français, Palais-Royal. 1888. Tous droits réservés. Emile Colin. — Imprimerie de Lagny.

Deuxième édition.

In-18, p. 2-31, prix : 1 fr. 50.

Le même format, les mêmes caractères. Même les fautes d'impression sont restées. Dans la scène deuxième, on imprime toujours : « LAMBERT. — J'hésite. Je me HATE, (*La regardant*). J'ai une raison peut-être ». Au lieu de : « J'hésite. Je me TATE... »

Henry Becque. *Les Honnêtes Femmes*, comédie en un acte. Troisième édition.

Paris. — 1^{re}. J.-V. Stock, éditeur (Ancienne Librairie Tresse et Stock). 155, Rue Saint-Honoré, 155, devant le Théâtre-Français, 1910.

Tous droits de traduction, de reproduction et d'exécution réservés pour tous les pays, y compris la Suède et la Norvège.

In-16. Pp. 2-31. Prix 1 fr. 50. La liste des ouvrages du même auteur. Imprimerie de Lagny — E. Grevin. Couverture : Imp. Générale de Châtillon-sur-Seine, A. Pichat.

Les Honnêtes Femmes, Comédie en un acte, par Henry Becque. 1924. Librairie Stock, Delamain, Boutelleau et C^{ie}. Paris. 1924.

[Tous droits etc., comme plus haut].

In-16. Pp. 2-31. Prix : 2 francs. Nouveaux prix : 3 fr.

[La faute d'impression : « Je me hâte... » au lieu de « Je me tâte... » persiste].

Les Honnêtes Femmes figurent dans le *Théâtre Complet* de 1890, tome II, pp. 1-43, de 1898, tome III, pp. 49-88, de 1910, 1916 etc. et dans les *Œuvres Complètes*, 1924, tome III, pp. 187-230.

« LES CORBEAUX »

MANUSCRITS ET ÉPREUVES

Henry Becque. *Les Corbeaux*, comédie-drame en quatre actes, Manuscrit in-f°, 31×20 cm., 2 feuillets non chiffrés : titre, « pièces du même auteur » et la liste des personnages; 169 ff. numérotés, de 1 à 167, contiennent un 17 bis et deux 101. A la fin, deux feuillets, l'un avec quatre, l'autre avec six béquets à composer chacun « au milieu d'une page ».

D'après : J. Couët, *Une Exposition Henry Becque à la Comédie-Française*, 1925. Le manuscrit se trouve dans la bibliothèque de M. Georges-Emmanuel Lang.

Les Corbeaux, comédie-drame en quatre actes, par Henry Becque. Paris, Tresse, éditeur. 1881. Imprimerie générale de Châtillon-sur-Seine. Jeanne Robert.

Gr. in-18. Ff. 2. [faux-titre, « du même auteur », titre, « personnages »], pp. 152.

Epreuve de mise en pages. La mention manuscrite : « 4° ép., le 23 mars 81 ».

D'après le même.

Les Corbeaux, comédie-drame etc, etc. [comme plus haut].

Epreuve de mise en pages dont certaines parties sont remplacées

par des placards et dans laquelle une réplique de Mme de Saint-Genis est barrée.

Dans la liste des personnages, quelques indications manuscrites de Becque sur la distribution : en regard du nom de Teissier : M. Got ; en regard des noms de Marie et de Blanche : Mlle B[arrett]a, Mlle R[eichenber]g.

D'après le même. Le manuscrit se trouve dans la bibliothèque de M. le baron Henri de Rothschild.

Henry Becque. *Les Corbeaux*, comédie en quatre actes.

Exemplaire formé avec des épreuves gr. in-18, les unes en placards, les autres mises en pages, ainsi qu'avec des feuillets manuscrits autographes. Corrections autographes sur les premiers. — C'est le texte revu pour l'édition originale.

D'après le même.

Henry Becque. *Les Corbeaux*, comédie en quatre actes. Paris, Tresse éditeur. [s. d.] Imprimerie générale de Châtillon-sur-Seine. Jeanne Robert.

In-8. Ff. 4 [1 blanc, faux-titre, « du même auteur », titre, liste des personnages et acteurs, dédicaces]. pp. 152.

Epreuve de mise en pages, avec corrections autographes. Becque corrige le mot « comédie » en le remplaçant par « pièce ».

D'après le même.

BROCHURES

Henry Becque. *Les Corbeaux*, pièce en quatre actes. Paris, Tresse éditeur, 1882. Tous droits réservés. Imprimerie générale de Châtillon-sur-Seine. Jeanne Robert. Couverture : Imprimerie de l'Etoile-Paris.

In-8. Ff. 4. Pp. 2-252. Prix : 4 francs.

Dédicace : « A la Comédie-Française, Souvenir bien reconnaissant et bien affectueux ».

Henry Becque. *Les Corbeaux*, pièce en quatre actes. Deuxième édition. Paris, Tresse, éditeur. 1882. [Le reste comme plus haut].

Henry Becque. *Les Corbeaux*, pièce en quatre actes. Troisième édition. Paris, 1^{er}. P.-V. Stock, éditeur, 155, Rue Saint-Honoré, 155, devant le Théâtre Français. 1898. [Achevé en 1897].

Droits de reproduction, de traduction etc. [Comme d'habitude]. Imprimerie de Lagny. Emile Colin. Couverture : Imprimerie générale de Châtillon-sur-Seine. A. Pichat.

Gr. in-18. Ff. 4. Pp. 2-152. Prix : 2 francs.

Dédicace : A Edouard Thierry, Reconnaissance, H. B.

Henry Becque. *Les Corbeaux. La Parisienne*. Nouvelle

édition. Avec une préface de Jean Jullien. Troisième édition. Paris. Editions de La Plume, 31, rue Bonaparte 31. MCMII.

In-16, p. 10-295. Sans faux-titre.

Sur le dos : *Théâtre Complet*, Tome II. Edition complète en 3 volumes. La Plume, 31, rue Bonaparte, 31. MCMII. Prix : 3 fr. 50.

La préface de Jean Jullien indiquée sur la couverture manque dans l'exemplaire que nous possédons. Dans la Biblioteca di Brera à Milan il se trouve un exemplaire où la préface manque aussi.

Henry Becque. *Les Corbeaux*, pièce en quatre actes. Neuvième édition. Paris, 1°. P.-V. Stock, éditeur, 155, rue Saint-Honoré, 155, devant le Théâtre-Français. 1916. Droits de reproduction, de traduction et d'analyse réservés pour tous les pays, y compris la Suède et la Norvège. Imprimerie de Lagny, E. Grevin.

Avec une liste « Du même auteur ».

In-18 jesus. Pages 4+2-152. Prix : 2 francs.

La couverture est celle de l'édition de 1912 : Huitième Edition. Paris 1°, P.-V. Stock, éditeur (Ancienne Librairie Tresse et Stock). Imprimerie Générale de Châtillon-sur-Seine. A. Pichat.

Prix : 2 francs.

Voir : *Théâtre Complet* de 1890 (1910, 1916 etc), tome II, pp. 45-247; *Théâtre Complet* de 1898, tome II, pp. 7-197; *Œuvres Complètes*, 1924, tome II, pp. 137-330 et, pour les modifications apportées au texte primitif, pp. 331-336.

FRAGMENTS DES « CORBEAUX »
PUBLIÉS DANS LES PÉRIODIQUES ET DANS
LES ANTHOLOGIES

Les Corbeaux, acte IV, scène VI (Mme Vigneron, Marie, Bourdon). *Le Gaulois*, 15 septembre 1882.

N. D. L. R. : « Nous devons à l'obligeance de l'éditeur Tresse de pouvoir publier aujourd'hui une scène de la pièce des *Corbeaux*, représentée hier soir au Théâtre-Français ».

Les Corbeaux, acte III, scène VIII (Marie Vigneron et Teissier). *Le Voltaire*, 16 septembre 1882.

Les Corbeaux, acte II, scène V (Marie et Blanche). *Le Bien Public*, 17 septembre 1882.

Les Corbeaux, acte II, scène I. *Le Théâtre Français des origines à nos jours*. Extraits et analyses. Notices biographiques par Francisque d'Armade. Préface par Jean Richopin, de l'Académie-Française. Paris, Librairie Ch. Delagrave, 15, rue Soufflot. Pp. 584-588, 58° lecture.

« LA PARISIENNE »

Henri [!] Becque. *La Parisienne*, comédie en trois actes.

Paris, Calman Lévy, éditeur. Ancienne maison Michel Lévy frères, 3, rue Auber, 3, 1885.

Droits de reproduction et de traduction réservés. Paris, Imprimerie Chaix, 20, rue Bergère. Couverture : Paris, Imprimerie Ph. Bosc, 3, rue Auber.

Gr. in-18. Ff. 4. Pp. 2-89. Prix : 2 francs.

Dédicace : « A Édouard Thierry, Reconnaissance ».

Deuxième tirage en 1888, troisième en 1891, quatrième en 1899. Couverture de ce dernier porte la date 1891. (Collection Rondel à la Bibliothèque de l' Arsenal).

Voir le *Théâtre Complet*, en deux volumes, de 1890, tome II, pp. 249-351.

Voir le *Théâtre Complet*, en trois volumes, de 1898, tome II, pp. 199-295.

Voir plus haut l'édition de 1902, avec les *Corbeaux*.

Voir les *Œuvres Complètes*, 1924, tome III, pp. 1-100.

« MADELEINE »

Madeleine, publiée dans *La Vie Parisienne*, 27 juin 1896, pages 371 et 374, à 2 colonnes. Becque l'a signée de son pseudonyme : « Cherchez » [Les articles de la revue n'étaient jamais signés du vrai nom des auteurs].

Madeleine figure ensuite dans le *Théâtre Complet* de 1898, tome III, pp. 131-157.

La pièce ne figure pas dans les *Œuvres Complètes*. M. Robaglia n'a pas cru devoir la reproduire dans cette édition, puisque « cette saynète n'est en effet qu'un fragment découpé des *Polichinelles* ». Mais, les *Œuvres Complètes* sont de cette façon privées d'une soixantaine de répliques très curieuses et très réussies. En outre, la scène XV des *Polichinelles* ne fait pas un tout bien « arrondi », tandis que *Madeleine* représente une pièce avec un commencement bien logique et avec une fin bien achevée.

« VEUVE ! »

Veuve !, saynète publiée dans *La Vie Parisienne*, 23 janvier 1897, pp. 52-53, à 2 colonnes. La signature : « Cherchez ».

Figure ensuite dans le *Théâtre Complet* de 1898, tome III, pp. 145-157, et dans les *Œuvres Complètes*, tome III, pp. 123-136.

« LE DOMINO A QUATRE »

Le Domino à quatre, saynète publiée dans *La Vie Pari-*

sienne, 20 mars 1897, pp. 164-165, à 2 colonnes. La signature : « Cherchez ».

Figure ensuite dans le *Théâtre Complet* de 1898, tome III, pp. 159-177, et dans les *Œuvres Complètes*, tome I, pp. 257-277.

« LE DÉPART »

Le Départ, comédie en un acte, par M. Henry Becque. — *La Revue de Paris*, à la tête du numéro 9 de la 4^e année, 1^{er} mai 1897, pages 1-25.

Le Départ figure ensuite dans le tome III du *Théâtre Complet*, 1898 (pp. 89-129), et dans le tome III des *Œuvres Complètes*, 1924 (pp. 239-281).

« L'ENLÈVEMENT »

L'Enlèvement, comédie en 3 actes. Publiée dans *La Revue du Palais*. L'acte I ouvre le numéro du 1^{er} mai 1897, pages 112-141.

Une notice d'Henry Becque précède la pièce ; « Je me décide après plus de vingt ans à publier cette pièce. Elle a été jouée au théâtre du Vaudeville, le dix-huit novembre mil huit cent soixante et onze. Elle a été sifflée et huée le premier soir, massacrée le lendemain par toute la critique ; elle a eu cinq représentations.

Je n'aime pas beaucoup parler de mes ouvrages et je ne les ai jamais défendus. Je ne commencerai pas par celui-là. Je l'ai composé à la hâte, en pleine misère, et dans le grand deuil de l'invasion.

Cette publication si tardive aura peut-être pour elle l'actualité. Le mariage est à l'ordre du jour. Nos auteurs dramatiques reviennent à lui et y trouvent leur compte. Il est vraiment inépuisable. Il leur fournit encore des situations et des émotions, en même temps qu'il se prête à des discussions interminables. On avait cru un instant que le divorce renouvellerait la littérature dramatique ; on s'est trompé. Le divorce, il faut bien le reconnaître, n'a profité jusqu'ici qu'aux vaudevillistes.

J'ai été très heureux de trouver cette Revue où une pièce de ce genre serait en quelque sorte à sa place. Le Palais et le Théâtre sont devenus de véritables frères, et l'on pourrait par moment les prendre l'un pour l'autre. Nous discutons sur la scène jusqu'à des questions de procédure pendant que nos conclusions dramatiques sont débattues à la Conférence des avocats.

Ai-je besoin de dire, en finissant, que je donne mon ouvrage tel, exactement qu'il a été représenté ? Je ne me plaindrai pas qu'on le trouve mauvais. Si quelque partie cependant n'était pas sans mérite, celui qui le remarquerait me ferait plaisir. Il serait le premier ».

L'Enlèvement figure ensuite dans le *Théâtre Complet* de 1898, tome I, pp. 291-369, et dans les *Œuvres Complètes*, 1924, tome IV, pp. 1-81.

« UNE EXÉCUTION »

Une Exécution, saynète publiée dans *La Vie Parisienne*, 24 juillet 1897, pp. 426-427, à 2 col. La signature : *Cherchez*.

Figure ensuite dans le *Théâtre Complet* de 1898, tome III, pp. 179-193, et dans les *Œuvres Complètes*, tome III, pp. 283-298.

« LES POLICHINELLES »

MANUSCRIT

Les Polichinelles, [comédie en cinq actes, en prose], par Henry Becque.

Manuscrit autographe, in-f° de 31×20 et de 36+23 cm. Premier acte. — Cahier de 16 feuillets numérotés de 1 à 16 (correspondants, blancs) et 35 feuillets détachés, un peu plus grands, numérotés de 15 à 49). — Acte II. Cahier de 39 feuillets non numérotés. — Acte III. Cahier de 27 feuillets non numérotés, correspondants, blancs. — Acte IV. Cahier de 21 feuillets [comme plus haut]. — Acte V. Cahier de 11 feuillets plus 5 feuillets détachés non numérotés.

Fragments, 9 f. in-f° et 5 f. in-4.

FRAGMENTS DES « POLICHINELLES »
PUBLIÉS DANS LES PÉRIODIQUES

Les Polichinelles. Acte I. Sous le titre : « Un fragment inédit des Polichinelles ». Le *Supplément littéraire du Figaro*, 21 janvier 1888.

Dans une notice, la Rédaction dit qu'elle peut publier ce fragment d'une pièce dont on parle tellement grâce à l'obligeance de M. Becque. « Quelques mots d'explication sont nécessaires. ajoute-t-elle. La scène se passe dans les bureaux d'un spéculateur qui est allé en Italie pour obtenir une concession. Les personnages sont : Dubler, le 1^{er} commis; Vachon, député radical; Elise, ancienne cocotte; le marquis de Mont-les-Aigles. » [Cette explication est de Becque, sans aucun doute].

Il y a une scène entre Dubler, Vachon, Elise et Mont-les-Aigles. Elle commence par : « *Mont-les-Aigles*. — Est-ce que l'ami est de retour... » L'autre se passe entre Dubler, Vachon et Elise (« En voilà un qui a été charmant... »)

Les Polichinelles. Acte IV. Scène II (Vachon, Cretet, Pierre). Scène III (Vachon, Pierre). Le *Figaro*, 19 décembre 1893.

Les Polichinelles, acte IV, scène VII. Le *Figaro*, *Supplément Littéraire*, 10 février 1894.

Précédé d'une notice de Becque relative au maintien de la censure et à *La Journée Parlementaire*, de M. Maurice Barrès, qui fut interdite : « Il est bien probable que M. Barrès, dans sa *Journée Parlementaire*, et moi, dans mes *Polichinelles*, nous nous sommes rencontrés sur quelque point. Je ne voudrais pas être accusé plus tard d'avoir profité de l'ouvrage de mon confrère. Je donne ici une nouvelle scène de ma pièce, qui en dit assez, je pense, pour me mettre tout à fait à l'abri ». La scène se passe entre Vermillaud, Vachon et Pierre, c'est-à-dire entre le banquier — qui s'appelle Tavernier dans la version définitive — et un député. Pierre est le garçon de bureau.

Les Polichinelles, acte IV, scènes II et III. *Comœdia*, 6 octobre 1910.

Les Polichinelles, acte I, scène X, *Le Matin*, 7 octobre 1910.

BROCHURES

Les Polichinelles. Reproduction intégrale du manuscrit de Henry Becque.

L'Illustration Théâtrale, N° 160, 8 octobre 1910. Paris (IX), 13, rue Saint-Georges. Imprimerie de *L'Illustration*. Copyright by Barthélemy Robaglia.

Grand in-8°. P. 4-32, à 2 colonnes. Prix du numéro : Un franc.

Avec un portrait de Becque.

A l'intérieur de la couverture : « Henry Becque et *Les Polichinelles* », notes de M. Gaston Sorbets.

M. Henti de Noussanne a tiré du manuscrit de Becque la pièce *Les Polichinelles*, où il a utilisé presque tout ce que Becque en avait écrit. La pièce de M. de Noussanne a été publiée également dans *L'Illustration Théâtrale*. N° 161, 15 octobre 1910.

Les Polichinelles, comédie en cinq actes, inachevée. *Les Œuvres Complètes* publiées par M. J. Robaglia. Tome IV, pages 89-265. [Le texte établi d'après le manuscrit autographe de Becque].

B. ETUDES, CRITIQUES, CHRONIQUES, ARTICLES

1. RÉUNIS EN VOLUME

Henry Becque. *Molière et l'Ecole des Femmes*, Conférence. Paris. Tresse et Stock, libraires-éditeurs, 8, 9, 10, 11, Galerie du Théâtre-Français. Imprimerie Darman-tière, Dijon.

In-18. 4 ff., pp. 2-42, 1 f. Prix : 2 francs.

Au dos du faux-titre, « Du même auteur ». Après le titre : « A mon ami Louis Ganderax ». — Il a été tiré à part dix exemplaires de cet ouvrage, sur papier de Hollande.

Primitivement, cette étude a été publiée sous le titre : « Molière et l'Ecole des Femmes ». Conférence, dans la *Revue Bleue*, 10 avril 1886, n° 15, pp. 453-460, sur deux colonnes.

Henry Becque. *Querelles Littéraires*. Paris. E. Dentu, éditeur. Librairie de la Société des Gens des Lettres. 3, Place de Valois, Palais-Royal. 1890. Tous droits réservés. — Paris, Soc. d'Imp. Paul Dupont, 3, rue du Bouloi. (Cl.) 22. 10. 90.

In-18, jesus. 2 ff, pp. 280, 1 f. Prix ?

Faux-titre. Feuille après le titre : « J'ai composé ce volume de bric et de broc, en y faisant entrer tout ce que j'ai écrit ou à peu près. Si je n'avais écouté que mes goûts, je m'en serais tenu au théâtre; mais, le théâtre, depuis vingt ans, a été abominable. H. B. ».

La feuille à la fin de la brochure porte la table suivante:

Le Peuple, chronique théâtrale; *Le Henry IV*, chronique théâtrale; *L'Union Républicaine*, chronique théâtrale; *Le Matin*, chroniques; *Le Gaulois*, chroniques; *La Revue Illustrée*, chroniques; *Le Figaro*, chroniques.

Voici la liste de ces chroniques, établie d'après les revues et journaux où elles étaient publiées :

Chroniques publiées d'abord dans *Le Peuple*, paraissent à Lagny (Seine-et-Marne) jusqu'au 6 avril 1876 et ensuite à Paris :

« *Lord Harrington*, comédie en 5 actes, de M. Henri Grisafulli ». (18 mars 1876).

« *Matinées dramatiques* ». (30 mars 1876).

« *Jeanne d'Arc*, opéra en 4 actes et 6 tableaux, paroles et musique de M. A. Mermet ». (11 avril 1876). [Par une faute typographique, on lit : Feuilleton du *Peuple* du 28 février 1876].

« *Piccolino*, opéra comique en 5 actes paroles de M. Sardou, musique de M. Guiraud. — *Jean-la-Poste*, drame en 5 actes et 6 tableaux, de MM. E. Nus et Dion-Boucicault ». (18 avril 1876)

« *Aïda*. — *Les Dominos roses*, vaudeville en 3 actes de MM. Delacour et Hennequin ». (2 mai 1876).

« *Le Luthier de Crémone*, comédie en 1 acte, en vers, de M. F. Coppée ». (6 juin 1876).

« *Les Cinq Filles de Castillon*, comédie en 1 acte, de M. Paul Ferrier ». (18 juillet 1876).

« *La Crise de M. Thomassin*, comédie en 3 actes, de M. Verconsin ». (8 août 1876).

« *Fromont jeune et Risler aîné*, drame en 4 actes et 6 tableaux, de M. Alphonse Daudet ». (26 septembre 1876).

« *Mort de Félicien David*. — *Les Mariages riches*, comédie en 3 actes, de A. Dreyfus ». (28 novembre 1876).

« *Le Prince*, comédie en 4 actes de MM. Henry Meilhac et Ludovic Halévy ». (5 décembre 1876).

« *L'Ami-Fritz*, comédie en 3 actes, de MM. Erckmann-Chatrian ». (7 décembre 1876. — Deuxième feuilleton : 12 décembre).

« *La belle Sainara*, comédie japonaise en un acte, en vers, de M. E. d'Herville. — *Racine sifflé*, comédie en un acte, en vers, de M. Pierre Elzéar ». (26 décembre 1876).

« *Dora*, comédie en cinq actes, de M. V. Sardou ». (30 janvier 1877).

« *Chatterton*, drame en 3 actes d'Alfred de Vigny ». (13 février 1877).

« *Le Père*, pièce en 5 actes de MM. Adrien Decourcelles et Jules Claretie ». (20 février 1877).

« *Bébé*, comédie en trois actes, de MM. de Najac et Hennequin ». (14 mars 1877).

« *Le Tunnel*, comédie en un acte, de M. E. Condinet », (20 mars 1877).

« *Les Convictions de papa*, comédie en 1 acte, de M. E. Gondinet ». (17 avril 1877).

Articles publiés d'abord dans le *Henry IV* :

« *Un voyage d'agrément*, comédie en 3 actes, de MM. E. Gondinet, A. Bisson et Sylvane ». (6 juin 1881).

« *Les vacances de Beautendon*, vaudeville en 5 actes, de MM. Eugène Grangé et Emile Abraham. — *Plus de têtes chauves*, vaudeville en 1 acte de MM. Cahen, E. Kohl et Norès ». (16 juin 1881).

« *La Vraie Farce de maître Pathelin*, comédie en un acte, d'Edouard Fournier. — *Le Feu au couvent*, comédie en 1 acte, de Théodore Barrière ». (3 juillet 1881).

Articles publiés d'abord dans *L'Union Républicaine* :

« *Le Duel de Pierrot*, comédie en 3 actes, de Madame Gustave Haller. — Mort de Paul Saint-Victor ». (26 juillet 1881).

« *Nos Fils*, comédie en 4 actes, de M. Edouard Cadol ». (13 septembre 1881).

« *La Belle Affaire, les Suites d'un bal masqué, l'Assommoir, Cabinet Piperlin* ». (27 septembre 1881).

« *Les Premières armes de Richelieu*, comédie-vaudeville en 2 actes, de Bayard et Dumanoir ». (25 octobre 1881).

« Henry de Bornier. — *Poésies complètes, 1850-1881* ». (8 novembre 1881).

« *La San-Félice*, drame en 5 actes et 7 tableaux de MM. Drack ». (15 novembre 1881).

« *Odette*, comédie en 4 actes, de M. V. Sardou ». (22 novembre 1881).

« *On ne badine pas avec l'amour*, comédie en 3 actes, d'Alfred de Musset ». (29 novembre 1881).

Articles publiés d'abord dans *Le Matin* :

« Conférence ». (11 avril 1884). [Sur *Comment se fait une pièce de théâtre*, enquête faite par Abraham Dreyfus].

« *Chérie*, de M. Goncourt ». 25 avril 1884.

« Hier, demain ». (9 mai 1884) [Sur la Société des auteurs et compositeurs dramatiques].

« Zut au berger ». (21 juin 1884). [Sur l'école naturaliste].

« Gounod ». (5 juillet 1884).

« La Crémation ». (19 juillet 1884).

« Le Conservatoire ». (2 août 1884).

« Les Statues ». 16 août 1884).

« La Comédie-Française ». (31 août 1884).

« Divorce-t-on ». (14 septembre 1884).

« A l'Académie ». (28 septembre 1884).

Pris dans *Le Gaulois* :

« *Le Frisson*, poème. (30 mai 1884).

« La politique en famille ». 30 juillet 1886; une faute d'impression dans le recueil a changé cette date en celle du 3 juillet).

Articles publiés dans *La Revue Illustrée* :

« Dr. Rommel : *Au pays de la revanche* ». (15 janvier 1886). [Suppressions ont été faites par Becque dans la reproduction de la chronique; les parties consacrées à la réélection de Grévy et à la mort du comte de Talloux, habitué du salon de Mme Swetchine, Russe convertie au catholicisme, ont été sacrifiées].

« Causerie » du 1^{er} février 1866. [Sur les crimes; sur la musique à Paris; sur Victor Massé. Dans *Les Querelles Littéraires*, Becque a supprimé le passage sur *Un Parisien*, de Gondinet, et sur les compromis politiques].

« Causerie » du 1^{er} mars 1886. [La réception de Ludovic Halévy à l'Académie Française. Un passage sur la politique quotidienne est supprimé. La date de cette causerie est le 15 février].

« Causerie » du 15 avril 1886. [Sur l'abbé Liszt. La partie sur le mariage de la fille de Gounod et sur les sinécures accordées aux musiciens est supprimée].

« Causerie » du 15 mai 1886. [Sur *La France Juive*, de M. Drumont].

« Causerie » du 1^{er} juin 1886. [Sur les journalistes vers 1886].

« Causerie » du 15 juin 1886. [*Le Fruit défendu*, de Camille Doucet].

« Causerie » du 15 avril 1888. [Sur le président Carnot].

« Causerie » du 15 mai 1888. [Sur le suicide de G. Debrit, auteur de *Ma Femme manque de chic* et de *Peau Neuve*. Persiflage de Sarcey]. — *L'Eclair* du 20 mai 1924 a reproduit cette chronique *in extenso*.

Articles publiés dans *Le Figaro* (Supplément Littéraire) :

« Pour le droit des pauvres ». (2 juin 1888). [Dans *Les Querelles Littéraires*, le titre est changé : « Note d'un économiste »].

« La Censure ». (17 novembre 1888). [L'article a été reproduit ensuite dans *La Lecture*, 25 avril 1890, t. XII. pp. 128-133].

Henry Becque. *Souvenirs d'un auteur dramatique*. Paris. Bibliothèque artistique et littéraire, 31, rue Bonaparte, 31. 1895. [Titre en rouge et noir].

In-16. 4 ff, pp. 8-230, 3 ff. Prix : 5 francs.

Au dos du faux-titre : « Du même auteur : *Sardanapale*, opéra en 3 actes et 5 tableaux; *L'Enfant prodigue*, vaudeville en 4 actes; *Michel Pauper*, drame en 5 actes et 7 tableaux; *La Navette*, comédie en un acte; *Les Corbeaux*, drame en 4 actes; *La Parisienne*, comédie en 3 actes. — 2 volumes chez Charpentier, Fasquelle et Cie ».

4^e feuille : « Ce volume fait suite aux *Querelles Littéraires* qui ont paru en 1890. Il contient tout ce que j'ai écrit depuis, si j'excepte quelques études d'art dramatique que je réunirai à part et un peu plus tard. H. B. ».

Au dos du titre : « Il a été tiré de cette édition : Quatre exemplaires sur Hollande, Mille exemplaires sur velin d'Angoulême ».

Impr. brochure et couverture : Annonay (Ardèche). Imprimerie J. Royer.

Table des matières :

L'Enfant Prodigue, p. 7; *Les Corbeaux*, p. 19; *La Navette*, p. 27; *Les Honnêtes Femmes*, p. 35; *La Parisienne*, p. 54; Brelan de confrères, p. 67; *Le Klephte*, p. 75; La Bouche du coche, p. 85; Sarcey, Critique théâtral, p. 93; Sarcey à l'Académie, p. 111; *L'Invitée*, p. 115; Sous la Coupole, p. 121; Les Manuscrits, p. 127; La fin du Théâtre, p. 133; Les Professeurs au Théâtre, p. 141; Leur Sacerdoce, p. 149; La vieille Critique, p. 57; Candidats Académiques, p. 165; Sinécures, p. 173; Une fête littéraire, p. 180; Victorien Sardou, p. 185; Ma candidature, p. 192; Les Jeunes Gens, p. 197; Un Cliché, p. 206; Deux Préfaces, 1882-1887, p. 211; La Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques, p. 227.

Les études et les articles ont paru d'abord dans le *Gil Blas* (mars-avril 1893) et dans *Le Journal* (surtout deuxième semestre 1893).

L'article *L'Enfant Prodigue* parut dans *Gil Blas*, 18 avril 1893, sous le titre : « Souvenirs d'un auteur dramatique, Sarcey ». — « Claretie ou Clarecie » était le titre de l'article sur les *Honnêtes Femmes* (25 avril 1893).

L'article sur *La Parisienne* parut sous ce titre : « Souvenirs d'un Auteur dramatique. *La Parisienne au Théâtre-Français* » dans *Le Journal*, 5 août 1893, article de fond; 9 août, en 1^{re} page; 14 août, en 1^{re} page. La note suivante accompagne la fin de la chronique : « Cet article est le dernier de la série de notre éminent collaborateur Henry Becque. Suivant notre habitude, nous lui avons laissé toute sa liberté. Il est bien entendu, d'ailleurs, que ses appréciations lui sont toutes personnelles; l'auteur de la *Parisienne* a assez de talent et d'autorité pour avoir le droit de parler haut, en n'engageant que lui seul ». — Cependant, l'article sur *La Navette* parut au même journal le 11 novembre, deux mois et demi après cet avertissement.

L'article « Sarcey à l'Académie » fut publié sous le titre : « L'indépendance de Sarcey » (*Le Journal*, 10 septembre 1893, en 1^{re} page).

La Préface 1882 parut dans *Les Soirées Parisiennes* de 1882. (Par Un Monsieur de l'Orchestre [Arnold Mortier]. Paris. E. Dentu, éditeur Librairie de la Société des Gens de Lettres. Palais-Royal, 11-17-19, Galerie d'Orléans. 1883). Pages IV-XVII.

La Préface 1887 a été écrite pour le septième volume des *Premières Illustrées*. (7^e année 1887-1888, directeur Maurice de Brunhoff, Librairie Française, Alphonse Piaget, éditeur). L'exemplaire de la Bibliothèque Nationale porte cette indication « Dernier n° déposé est le n° 20 de la 7^e année ». Et c'est dans le numéro 24 que se trouve la *Préface* de Becque. Le jour même où les *Premières Illustrées* parurent, la *Préface* fut publiée par le *Supplément littéraire du Figaro* du 13 octobre 1888.

Sous le titre : « Confidences d'Auteurs. L'Histoire des *Corbeaux* par Henry Becque », *Comœdia* du 10 février 1925 a reproduit la chronique « *Les Corbeaux* ».

2. ARTICLES NON RÉUNIS EN VOLUME

Becque a écrit dans *Le Peuple* un certain nombre de chroniques qu'il n'a pas voulu reproduire dans ses *Quelques Littéraires*. Elles sont, cependant, pour nous, très intéressantes étant écrites à l'époque de sa pleine activité dramatique. En voici la liste, où sont indiqués par un astérisque (*) les articles qui n'ont pas été reproduits dans les *Œuvres Complètes* non plus :

En 1876 :

* 5 mars : « Théâtre du Château-d'Eau : *Le bal du Sauvage*. — *Le dompteur Bidel* ».

11 mars : « Chronique Musicale ». [Sur un concert Padeloup, un offertoir de Gounod, *Le Déluge* de Saint-Saëns].

* 14 mars : « *Poste restante*, de Delacour et Hennequin. — *Les 30 millions de Gladiator*, de Labiche et Ph. Gilles ».

* 20 mars : « Gymnase, *L'Oncle aux Espérances*, comédie en 3 actes de MM. Delacour et Hennequin. Reprises et Faillites ».

* 6 avril : « Variétés : *Le Roi dort*, pièce fantastique (!) en trois actes et huit tableaux de M. E. Labiche. — Palais Royal : *Loulou*, de MM. Meilhac et Halévy; *Mon mari est à Versailles*, de MM. Busnach et Gastineau; Théâtre Historique : *La Maison du Pont Notre-Dame*, de MM. Barrière et H. de Rock (Reprise). — Théâtre de la Tour d'Auvergne : Réouverture ».

* 9 mai : « Théâtre Lyrique : *Dimitri*, poème de MM. Henri de Bornier et Armand Silvestre, musique de M. Victorin Joncières ».

* 16 mai : « Opéra-comique : *Les Amoureux* de Catherine, opéra-comique tiré de la nouvelle de MM. Erckmann-Chatrion par M. Jules Barbier. — Gymnase : *L'Hôtel Godelot*, de M. Henri Crisafolie ».

* 23 mai : « Assemblée des auteurs et compositeurs de musique. — Opéra-Comique. — Palais Royal. — Théâtre Historique. — Théâtre Lyrique : *Les Erynnies*, drame antique en deux parties. M. Massenet. — Monsieur Faure ».

* 30 mai : « *L'Espion du Roi*, de M. Ernest Blum ».

* 13 juin : « Georges Sand. — Odéon. — Opéra National Lyrique. — Variétés. — Théâtre des Arts... » [M. Robaglia n'a reproduit dans les *Œuvres Complètes* que le commencement].

* 20 juin : « *Sylvia*, ballet en trois actes et cinq tableaux. Musique de M. Léo Delibes ».

* 27 juin : « Fermeture des théâtres. — *Spartacus* de M. Georges Thalray — Les pensionnés de l'Etat ». [La date du feuilleton est : 26 juin].

* 11 juillet : « *Louis XI*, tragédie en 5 actes, de Casimir Delavigne... »

* 18 juillet : « Gymnase : *Chateaufort*, pièce en 3 actes, de Mme La comtesse de Mirabeau... » [La deuxième moitié de ce feuilleton sur *Les cinq filles de Castillon*, est publiée dans le volume *Quelques Littéraires*].

* 25 juillet : « Porte Saint-Martin : *Le Bâtard*, drame en 4 actes, d'Alfred Touroude ».

* 1^{er} août : « Rien ».

* 15 août : « Chronique Théâtrale » [Sur les subventions théâtrales].

* 22 août : « Etretat » [Outre la chronique sur les écrivains et les artistes, l'histoire d'un homme rendu fou par l'amour].

* 29 août : « Porte Saint-Martin : *L'Eclat de rire*, drame en 3 actes de J. Arago et E. Martin; *Le Miroir Magique*, féerie-ballet en 3 actes et 8 tableaux de MM. Dreyfus et Gredelue. Musique de M. Debillemont ».

6 septembre : « Chronique Théâtrale » [Sur *Les Danicheff* et la réouverture de plusieurs théâtres].

* 12 septembre : « Opéra National Lyrique. — Folies dramatiques » [Sur la reprise de *Dimitri*; la reproduction des passages de la chronique du 9 mai 1876].

* 19 septembre : « Gymnase : *Les Compensations*, comédie en 3 actes, en vers, de M. Paul Ferrier ».

* 3 octobre : « Théâtre-Français : *Rome Vaincue*, tragédie en 5 actes en vers, de M. A. Parodi ».

* 10 octobre : « Porte Saint-Martin : *Coq-Hardy*, de M. L. Daryl ».

* 17 octobre : « Odéon : *Le Repentir*, par M. Aurélien Scholl. *L'Alerte* par M. Max Legros. — Opéra National Lyrique. — Bouffes Parisiennes. — Opéra-Bouffe. — Châtelet ».

* 24 octobre : « Renaissance : *Kosiki*, de MM. W. Busnach et A. Liorat; musique de M. Ch. Lecoq ».

* 31 octobre : « Gymnase : *Andrette*, de MM. E. Nus et A. de Courcy. — Troisième Théâtre-Français. Ouverture. *Prologue en vers* de M. Delair; *La Pupille*, comédie en quatre actes de M. Estienne... »

* 7 novembre : « Théâtre-Français : *Paul Forestier*, comédie en quatre actes, en vers, de M. Emile Augier. — Odéon : *Le Grand Frère*, comédie en trois actes, en vers, de M. Pierre Elzéar ».

* 14 novembre; « Chronique Théâtrale » [Les informations sur les spectacles à venir].

* 21 novembre : « *Paul et Virginie*, poème de MM. Jules Barbier et Michel Carré, musique de M. V. Massé. — *Deïdamia*, comédie héroïque en 3 actes, en vers, de M. Théodore de Banville... »

* 19 décembre : « *Nos Alliés*, de M. Pol Moreau. — *L'Obstacle*, de M. de Kervani et de l'Etoile ».

En 1877 :

* 2 janvier : « *La Reine Margot*, drame en 5 actes et douze tableaux, d'Alexandre Dumas et Auguste Maquet... »

* 9 janvier : « *Le Secrétaire particulier*, comédie en 3 actes, de M. Mergaliers ».

* 16 janvier : « Chronique Théâtrale ». [Sur diverses reprises].

23 janvier : « Chronique Théâtrale ». [Sur le 255^e anniversaire de Molière].

6 février : « Odéon : *L'Hetman*, de M. Déroulède... »

* 27 février : « *Le Timbre d'argent*, de M. C. Saint-Saëns ».

* 6 mars : « *Justice !*, drame en trois actes, de M. Mendès ».

* 28 mars : « Chronique Théâtrale ». [Sur l'opéra *Paul et Virginie* et sur le drame *l'Usurier de village*.]

* 3 avril : « *Les Exilés*, drame en cinq actes, de M. Eugène Nus, tiré du roman de M. le prince Lubomirski ».

* 10 avril : « *Cinq-Mars*, de M. Ch. Gounod. — *Le Professeur pour dames*, de M. E. Gondinet... »

* 24 avril : « *Le Bravo*, opéra en 4 actes, de M. Emile Blavet. Musique de M. Gaston Salvayre ».

* 1^{er} mai : « Théâtre Français : *Jean Dacier*, drame en 5 actes, en vers, de M. Charles Lomon ».

- * 8 mai : *Le Roi de Lahore* de M. J. Massenet. — *Bathyle*, de M. Chaumet »
- * 15 mai : *La Poudre d'escampette*, folie-vaudeville, de MM. Paul Bocage et Alfred Hennequin ».
- * 22 mai : « Chronique Théâtrale » [Sur la Société du Drame Français].
- * 1^{er} juin : « *La Boîte à Bibi*, folie-vaudeville, de MM. A. Duru »
- * 5 juin : « Chronique Théâtrale ». [Sur la Société des auteurs et compositeurs. Séance annuelle].

Articles publiés dans *Le Henry IV* pour 1881 que Becque n'a pas reproduits dans *Querelles Littéraires* :

- * 26 mai : « Chronique Musicale : *Pardon de Ploërmel*, de G. Meyerbeer ».
- * 30 mai : « Théâtre des Nations : *La Cellule N°7* de Pierre Zaccone et Théodore Henry ».
- * 31 mai : « Porte Saint-Martin : Première représentation du *Prêtre*, par M. Ch. Buet ».
- * 4 juin : « *Mme de Chamblay* d'A. Dumas. *Le Chapeau d'un horloger* de Mme de Girardin ».
- * 5 juin : « Reprise de *Mademoiselle de Belle-Isle*, comédie en 5 actes, d'Alexandre Dumas père ».
- * 9 juin : « Le 275^e anniversaire de la naissance de Corneille ».

Il en est de même d'un certain nombre de chroniques parues dans *L'Union Républicaine* pour 1881 :

- * 19 juillet : « Feuilleton Dramatique ». [Sur *Les Annales du Théâtre et de la Musique* de Noël et Stoullig, sur *Le Théâtre chez Madame de Pailleron*, etc.]
- * 2 août : « Conservatoire ». [Sur le concours de la tragédie et de la comédie].
- * 9 août : « Feuilleton Dramatique ». [Sur le théâtre des jeunes fondé par M. L-P. Laforêt. Une ébauche de la préface aux *Soirées Parisiennes* de 1882].
- * 16 août : « Comédie-Française. Première représentation (reprise) d'*Edipe-Roi* ».
- * 23 août : « Gaité : *Le Patriote* de MM. Armand Dartois et Maurice Girard. — Gymnase : *les Elections*, de Robertson ».
- * 30 août : « Réouverture du Théâtre du Palais-Royal ».
- * 6 septembre : « *La joie de la maison*, de MM. Anicet Bourgeois et Decourcelle. — *Catherine la Bâtarde*, de M. A. Belle »
- * 20 septembre : « Odéon. — *Le Voyage de Noce...* de M. Louis Tiercelin; *Le Rival pour rire...* de M. Grenet-Dancourt. — Gymnase : *Brutus, lâche César !...* de Rosier; *On demande un gouverneur* de MM. A. Decourcelle et Jaime fils. — Nations : *Le duc de Kandos*, drame en 8 tableaux, de M. Arthur Arnold ».
- * 4 octobre : « *Malheur aux pauvres*, de M. Alexis Bouvier. — *La Bamboche*, de M. Wast-Ricouard et Christian de Trogoff ».
- * 11 octobre : « Feuilleton Dramatique ». [Sur Busnach].
- * 18 octobre : « Première représentation de *Monte-Christo* d'Alexandre Dumas et Auguste Maquet ».
- * 1^{er} novembre : « Odéon. — *Marie Touchet*, de M. Gustave Rivet. — *Dincr de Pierrot*, de M. Bertrand Millauvoy ».
- * 6 décembre : « *La Fille du déporté*, de Eugène Morel. — *Léontine Beaugrand*, par M. Fourcaud ».
- * 13 décembre : « Variétés. — *Sapho*, par Armand Sylvestre ».

Chroniques parues dans *Le Matin* en 1884 et non insérées dans le recueil :

21 mars : « *Les Danicheff* ». Article de fond. [Becque a plus tard recopié cet article en y apportant quelques modifications. C'est la nouvelle version qui est publiée dans les *Œuvres Complètes* en 1926].

23 mai : « Coquelin Aîné » [Sur l'interprétation de *Tartuffe*].

Etudes publiées dans d'autres périodiques et non insérées dans les recueils de 1890 et 1895 :

« Revue de la Quinzaine ». *La Revue Illustrée*, 1^{er} janvier 1886, p. 36-40 [Sur l'affaire du Tonkin, la réélection de Grévy, la *Sapho* de Daudet, la *Georgette* de Sardou. Un passage est consacré aux candidats académiques et à « cette bonne Académie, toujours raillée, toujours enviée et toujours souriante »].

« Causerie », *La Revue Illustrée*, 15 mars 1886, p. 213-215. [Sur l'élection de Leconte de Lisle etc]. — 1^{er} avril 1886, p. 265-267. [Sur Paris et la province]. — 1^{er} mai 1886, p. 353-355 [Sur la mort de Théodore Ritter, sur la Crémation].

« Causerie », *La Revue Illustrée*, 1^{er} mai 1888, p. 293-294. [Sur les directeurs de théâtre, sur la première de *Michel Pauper*].

« Le Lycée Molière ». *Le Figaro*, Supplément Littéraire, 27 octobre 1888. [Sur Molière et l'éducation féminine. A propos du discours d'ouverture de M. Gréard. Becque a copié cet article en vue de le réunir dans ses études d'art dramatique. La copie diffère de la première rédaction. Le titre est devenu : « Henriette »].

« *Le véritable Hamlet* ». Etude. *Le Figaro*, Supplément Littéraire, 29 août 1891. [En feuilleton. Pages 138-139. Douze colonnes].

Dans les papiers de Becque se trouvent les épreuves de la mise en page d'une brochure qui devait reproduire cette étude. Elle n'a jamais paru.

« Hamlet et la Chronique de Belleforest », *Revue d'Art Dramatique*, 15 décembre 1891, p. 321-324.

« Le Songe d'une nuit d'été. — Bottom », *La Revue Littéraire et Critique*, septembre-octobre 1892 (1^{re} année. N° 7 et 8), p. 275-280.

« Confidences de Salon », *La Revue Illustrée*, 1^{er} décembre 1892, p. 381. [Réponses à un questionnaire].

« *Les Polichinelles* », *Gil Blas*, 28 mars 1893.

« Le Théâtre du XIX^e Siècle ». *Le Journal*, 20 juin 1893. [Note de la Rédaction. « Nous commençons aujourd'hui la publication de la conférence que M. Henri Becque a faite à Milan, le 22 mai dernier, et que nous lui avons demandé d'écrire tout spécialement pour les lecteurs du *Journal*. » Article de fond]. — La suite aux numéros du 24 juin, en première page; 27 juin, en feuilleton, en 2^e page; 2 juillet, en 1^{re} page, 8 juillet, dans le « Supplément gratuit au *Journal* du 8 juillet 1893 », en feuilleton, en 2^e page; 15 juillet, en feuilleton de la 2^e page.

Le Journal du 3 juin 1893 avait annoncé ces articles par un entrefilet en 1^{re} page intitulé « Henri Becque au *Journal* », où nous lisons : « On sait le retentissant succès qu'a obtenu la Conférence faite par Henri Becque à Milan, sur le *Théâtre du XIX^e siècle*. Fidèle à ses habitudes, qui sont de tenir ses lecteurs au courant de toutes les manifestations littéraires, le *Journal* a prié le maître écrivain des *Corbeaux* et de la *Parisienne* de compiler ses notes et

« écrire spécialement à leur intention cette étude très vigoureuse et très hardie, — encore qu'elle soit faite sous la forme alerte et quelque peu familière d'une causerie ».

« *Œdipe-Roi* », *La Revue Littéraire et critique*, 25 juillet 1893, p. 49-53. [La chronique de *l'Union Républicaine* du 16 août 1881, changée, corrigée, à peine reconnaissable].

« *Tartuffe* », *La Revue Parisienne*, 25 janvier 1894, (3^e année, n° 2), pages 81-84.

« *Les Polichinelles* », *Le Figaro*, Supplément Littéraire, 10 février 1894. [Sur la Censure, la *Journée parlementaire* de Maurice Barrès et sur les *Polichinelles*].

« *Heures Parisiennes* », *La Volonté*, 17 octobre 1898. [Sur la jalousie des hommes de lettres].

« *Labiche et ses collaborateurs* », *La Volonté*, 22 octobre 1898. [Becque parle surtout de la collaboration de Lubize, son oncle].

« *Heures Parisiennes* », *La Volonté*, 24 octobre 1898. [Sur ses visites académiques].

« *Heures Parisiennes* », *La Volonté*, 31 octobre 1898. [Sur la préface du *Demi-monde* de Dumas fils et sur les *Corbeaux* à l'Académie-Française].

« *Heures Parisiennes* », *La Volonté*, 7 novembre 1898. [Sur le *Frisson* et sur les rapports entre Becque et Dumas fils et Pailleron].

« *Démission ! Démission !* », *La Volonté*, 9 novembre 1898. [Sur la Comédie-Française sous Claretie. — L'article a été reproduit dans *Comœdia*, 2 juin 1908].

« *Heures Parisiennes* », *La Volonté*, 14 novembre 1898. [Sur la Société des Auteurs et Compositeurs de Musique en 1868].

« *Heures Parisiennes* », *La Volonté*, 28 novembre 1898. [Les ultimes paroles à Sarcey et à J. Claretie].

3. ARTICLES PUBLIÉS

APRÈS LA MORT D'HENRY BECQUE

« *Les conventions théâtrales* », *Le Figaro*, Supplément Littéraire, 17 mai 1924. [Note de la Rédaction : « L'article suivant, qui n'a jamais été publié et dont nous devons communication à l'obligeance de M. Louis Barthou, contient un exposé des idées de Becque sur le rôle et l'usage des conventions dans l'art dramatique ». — Nous avons prié M. Barthou de nous communiquer la date de cet article. Il a bien voulu nous répondre que le manuscrit n'en porte aucune].

Voir aussi plus loin notre bibliographie relative aux *Œuvres Complètes*, publiées par M. Jean Robaglia, tomes VI et VII.

DISCOURS

« PASTINEAU François-Jean-Baptiste-Octave, décédé à Paris le 30 juin 1878, inhumé au cimetière Montparnasse le 1^{er} juillet 1878. Paroles prononcées sur sa tombe par M. Henri Becque, membre de la Commission des auteurs et compositeurs dramatiques », *Bulletin de la Société des Auteurs et compositeurs dramatiques*, n° 36, juillet-août 1878, p. 447.

« FOURNIER Edouard, chevalier de la Légion d'Honneur, décédé à Paris le 10 mai 1880. Discours prononcé à ses obsèques par M. Henri Becque, membre de la Commission des Auteurs et Compositeurs dramatiques », *Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques*, tome I, 2^e fascicule, 1882, pp. 311-312.

Pourquoi Fournier renonça-t-il de si bonne heure au théâtre ? Était-ce un découragement ? Était-ce timidité ? Avait-il décidément peur de ce milieu terrible où le succès de la veille ne garantit pas celui du lendemain ?

« Paul DE MUSSET, chevalier de la Légion d'Honneur, décédé à Paris le 17 mai 1880. Discours prononcé à ses obsèques par M. Henri Becque... », *Annuaire*, tome I, 2^e fascicule, 1882, pp. 313-314.

C. POESIES

Sonnet. [« Le temps et ses leçons amères... »]. Signé : Henry Becque. *La Vie Moderne*, troisième année, n° 26, 25 juin 1881, p. 404, à 2 col.

Sans pouvoir être catégorique, nous croyons que ces vers sont les premiers qui ont été publiés de Becque. — Sur les premiers vers de Becque voir notre Bibliographie des écrits sur Becque en 1910.

« Le temps et ses leçons amères... », sonnet. — *Le Réveil*, 27 septembre 1882. Dans la rubrique : « Nos Echos ».

« Un de nos confrères, dit la notice qui accompagne les vers, en feuilletant la collection de la *Vie Moderne*, a découvert au passif ou si vous voulez à l'actif de l'auteur tragique le sonnet suivant ».

« Adieu, Suzanne, c'est la fin », sonnet. *L'Entr'acte*, 7 octobre 1882.

[C'est la dédicace que Becque écrivit sur l'exemplaire des *Corbeaux* offert à Suzanne Reichenberg].

Le Frisson. Fantaisie rimée. *Le Gaulois*, 30 mai 1884.

Henry Becque. *Le Frisson*. Fantaisie rimée. Paris, Tresse éditeur, 8, 9, 10, 11, Galerie du Théâtre-Français, Palais-Royal, 1884, in-18 Jésus, pp. 6-14. Prix : 1 franc. — Droits de traduction, de reproduction et de représentation réservés. Imprimerie Générale de Châtillon-sur-Seine, A. Pichat. Le titre sur la couverture en rouge et noir. Imprimerie G. Rougier et Cie, Paris.

Le Frisson. — *Querelles Littéraires*, 1890, pages 195-199.

Sonnets Mélancoliques. I. « Pendant que les forts et les sages... » ; II. « Je n'ai rien qui me la rappelle... » ; III. « Perdue en ce Paris profane... » ; IV. « Nous sommes malheureux ! » ; V. « Le temps et ses leçons amères... ». *Revue Contemporaine*, Tome II, n° 1, 25 mai 1885, pp. 42-45.

Sonnets. I. « Je n'ai rien qui me la rappelle... » ; II. « Pendant que les forts et les sages... » ; III. « Perdue en ce Paris profane... » ; IV. « Voici mon nom et mon adresse... » ; V. « Sur ce petit billet discret... » ; VI. « Nous sommes malheureux ! » ; VII. « Le temps et ses leçons amères... ». *La Revue Illustrée*, 1^{er} mars 1888, pp. 178-180. Fleurs par Jean-François Raffaëlli.

Henry Becque. *Sonnets Mélancoliques*. Poètes et prosateurs. *Anthologie contemporaine des Ecrivains français et belges*. Sous la direction littéraire de Albert de Nocée. Quatrième série. N° 9. Vol. 45 de la collection. Pour la France : Paris, Librairie Universelle, 41, Rue de Seine. Pour la Belgique et l'étranger : Bruxelles, Librairie nouvelle, 2, boulevard Anspache, 2. 1887-1888. — Imprimerie X. Havermans. Bruxelles.

In-12. 4 feuilles non paginées.

Les mêmes sonnets que plus haut. A la huitième page : Bibliographie. « Henry Becque né à Paris le 19 avril 1837 ». Liste des ouvrages du même auteur, entre autres, donne l'indication suivante : « Bientôt : les *Polichinelles* ».

« Adieu ! » sonnet. *La Revue Littéraire et Critique*, 10 janvier 1893, p. 17. [« Adieu ! c'est le seul mot qu'il me reste à te dire... »]

Pages Retrouvées : Pastiche. Sérénade. Sonnet. Poésies publiées par *La Plume*, 15 janvier 1893, pp. 37-38. [« Je me suis mis sur les rangs... » ; « Si je savais où tu laisses » (la deuxième et la troisième strophes commencent par : « Si je savais l'heure où... ») ; « Pendant que les forts et les sages... »].

« Sérénade », poème. *La Revue Littéraire et Critique*, 10 juin 1893, p. 354. [« Si je savais l'heure où tu laisses »]

Deux Sonnets (« Je n'ai rien qui me la rappelle ». —

« Pendant que les forts et les sages », *Le Bavard*, Marseille, 28 décembre 1895.

« Il faut vous obéir, Madame... » Sonnet, publié par M. Jean-Bernard dans la *Vie de Paris* 1899. (Paris, Alphonse Lemerre, éditeur, 1900. A la page 249).

« Pendant que les forts et les sages... » Sonnet. Reproduit par E. Tissot dans *La Revue Générale*, décembre 1904, (40^e année, n^o 6), p. 858.

Ce sonnet a été reproduit entier ou en partie très souvent : dans *Comœdia*, *Mercure de France*, *L'Eclair*, *Le Figaro*, dans les articles qui ont été consacrés à Becque.

« Je me souviens de ma jeunesse... » [Vers qui ont été également très souvent reproduits]. *L'Eclair* du 30 septembre 1910, *Le Voltaire* du 9 octobre 1910, *Les Propos* du 15 novembre de la même année reproduisent le texte identique.

« Répands, répands, o nuit, tes pavots nécessaires... ». Vers inédits d'Henry Becque, communiqués par M. Barthélemy Robaglia. *Comœdia*, 1^{er} octobre 1910.

Sonnet à Suzanne Reichenberg. Le Gaulois, 10 octobre 1910. (3^e page, « Courrier des Spectacles »).

Fragments. — Sonnets. (« Si j'étais seul et libre et sage... »; « Je me souviens de ma jeunesse... »; « Orgueil »; « J'ai fait en vieillissant le rêve d'être heureux... »; « Le temps et ses heures amères... »). *Propos*, 15 novembre 1910, pp. 454-457.

Sonnet mélancolique (« Je n'ai rien qui me la rappelle »), *Lisez-moi*, XVII, n^o 129, 10 janvier 1911, p. 24.

Sonnet (« Pendant que les forts et les sages »), *Lisez-moi*, XXIX, n^o 229, 10 décembre 1915.

Sonnet (« Sur ce petit billet... »), *Lisez-moi*, XXXI, n^o 257, 10 février 1917, p. 308.

« J'ai fait en vieillissant le rêve d'être heureux... ». *Le Figaro, Supplément littéraire*, 17 mai 1924. [Dans l'article de M. J. Robaglia].

Sonnets Mélancoliques (« Je n'ai rien qui me la rappelle... », « Pendant que les forts et les sages », « Sur ce petit billet discret... », « Voici mon nom et mon adresse... »). *Le Figaro, Supplément littéraire*, 17 mai 1924.

« Bientôt j'aurai quitté ce monde douloureux !... »
Vient de Paraître, octobre 1924. Paris, Editions G. Crès et C^{ie}.

« Je n'ai rien qui me la rappelle... ». Sonnet autographe de Henry Becque. (Bibliothèque de Mme Georges Claretie). *Une Exposition Henry Becque à la Comédie-Française*, par M. J. Couët, hors texte entre pages 16 et 17.

« Si j'étais seul et libre et sage... » Sonnet autographe. *Conferencia*, journal de l'Université des Annales, 1^{er} mai 1926, p. 457.

Voir aussi notre Bibliographie des Ecrits sur Becque 1910, 1918 et 1922.

Pour les poésies publiées seulement après la mort de Becque voir notre bibliographie relative au tome VII des *Œuvres Complètes*.

ÉPIGRAMMES

Les amis de Becque ont conservé un certain nombre de ses distiques et quatrains, qu'il avait lancés au sujet des auteurs dramatiques, romanciers et poètes.

A Gaston Boissier, latiniste très sûr et secrétaire perpétuel de l'Académie-Française, Becque fit l'épigramme suivante :

Ci-gît Boissier, ce vieux raseur,
 Plus connu comme confiseur.

M. Paul Souday écrit dans *Le Temps* du 17 août 1923 : « Gaston Boissier excellait à égarer sa matière... Sa bonne humeur animait tout et rendait amusant ce rapport [sur les prix littéraires] qui traite obligatoirement, il faut bien le dire, de sujets souvent médiocres et fastidieux. Boissier prenait si gaiement la corvée que ce n'en était plus une pour l'auditoire. Le public académique a trouvé très injuste l'épigramme de Becque... A vrai dire, tout dépend du cadre. Boissier, qui aimait le monde, pouvait bien y paraître un peu doctoral et long dans ses propos.. »

Contre les adversaires de la propriété privée, en 1888, Becque lança le quatrain qu'il mit dans la bouche de Cretet (fragment des *Polichinelles* publié dans *Le Figaro*, en 1888) :

Pour reprendre notre bien
 A la classe enrichie.
 Nous n'avons qu'un moyen :
 Proclamons l'anarchie.

Dans l'*Album Mariani* et dans ses extraits publiés dans *Le Journal* du 15 mars 1897, dans *La Vie Parisienne* du 20 mars de la même année, etc, sous le titre *Figures Contemporaines*, Becque est représenté par les vers suivants autographes :

Au Vin Mariani.

Vin, liqueur et médicament,
 Ce breuvage
 De ménage
 Peut satisfaire également
 Le mari, la femme et l'....
 Henry Becque

C'est dans le salon de Mme Aubernon de Neuville que Bécque prononça son distique contre Dumas père et Dumas fils :

Comme il fut deux Corneille, il y a deux Dumas,
 Mais aucun d'eux n'est Pierre, et tous deux sont — Thomas.

On raconte que, le soir d'une première à l'Odéon, le poète Adolphe Dumas dit en présence de son célèbre homonyme Alexandre : « Je réclame aussi un peu de place au soleil; pourquoi n'y aurait-il deux Dumas, comme il y a deux Corneille ? » D'accord, répondit Dumas père. Bonsoir, Thomas ! ». — Becque a-t-il connu l'anecdote et lui a-t-elle inspiré cette épigramme ?

Au moment où Coppée soutenait la candidature de Zola à l'Académie, Becque persiflait le poète des humbles :

Zola, je vous bénis ! Séverine, ma sœur,
 Je vous bénis aussi. Bénir, quelle douceur !
 Bénir tout ce qu'on hait ! Bénir tout ce qu'on aime !
 Je bénis tout le monde et me bénis moi-même !

Becque aurait consacré à Coppée aussi un alexandrin non moins satirique :

Donnez-moi de l'argent, puisque j'aime ma mère !

En 1899, dans les journaux suisses, Jean-Bernard attribuait à Becque le quatrain suivant sur les symbolistes, dont il raillait la prosodie :

C'est un sonnet, Monsieur, que je suis seul à faire.
 Il y a trois vers de plus qu'un sonnet ordinaire;
 Les vers ont quinze pieds et ne riment jamais,
 Ce sonnet-là, Monsieur, fleurit sur les sommets.

En effet, on l'a trouvé dans les manuscrits inédits de Becque. (*Œuvres Complètes*, VII, p. 163).

Becque a estimé beaucoup M. Paul Bourget, ce qui ne l'a pas empêché de faire de lui un portrait désobligeant en quatre vers :

Pour obtenir enfin la vogue,
 J'ai pris des airs de pédagogue,
 Je pontifie et j'épilogue.
 C'est moi qui suis le psychologue.

Mais si ces vers ne sont pas authentiques, le distique suivant l'est bien :

Est-ce enfin le chef-d'œuvre où j'inscrirai mon nom,
 Dit Bourget ? — Nul ne sait qui lui répondit : non.

Sur les relations d'un critique avec une femme du monde qui malgré son âge n'avait pas abdiqué le droit d'aimer, Becque écrit deux vers qui ont beaucoup divertis les salons de l'époque :

Un jour nous apprendrons que sa vieille maîtresse,
Dans ses bras amoureux, est — morte de vieillesse.

Emile Faguet cite dans sa *Petite histoire de la littérature française* l'épigramme de Becque sur Heredia :

Monsieur de Heredia ! C'est un homme qui compte.
Il a fait deux ou trois sonnets de plus qu'Oronte !

Le distique est des plus connus. Il est cité jusque dans *Fantasio* (N° CCCXXVI) par Pierre Veber. Il y en a même des variantes. La plupart de ceux qui l'ont cité le forment comme suit :

Monsieur de Heredia est un homme qui compte,
Il a fait deux ou trois sonnets de plus qu'Oronte !

La variante qu'a donnée Faguet correspondrait mieux à l'occasion dans laquelle le distique a été lancé. On dit que Becque salua par ces deux vers J.-M. de Heredia lorsque celui-ci parut sur le seuil d'un salon mondain.

On peut se demander si ce n'est pas à la suite de ce salut qu'un duel devait avoir lieu entre le poète et l'auteur dramatique. M. Ibrovac, auteur de la belle monographie sur *José-Maria de Heredia*, a attiré notre attention sur une lettre autographe que le poète des *Trophées* avait adressée à Guy de Maupassant. D'après le *Catalogue de la Bibliothèque de feu M. Pierre Dauze*, cette lettre a deux pages et n'est pas datée. De Heredia parle de Becque, qui l'a offensé et n'a voulu reconnaître son tort que devant le témoin militaire. En complimentant Maupassant au sujet des nouvelles *Un Soir* et *Hautot père et fils*, de Heredia lui annonce « l'envoi d'un sonnet japonais et bel-liqueux » qu'il a écrit « pendant cette stupide semaine ».

Dans les pages inédites de Becque, nous lisons dans les fragments d'un acte inachevé les vers suivants :

Je connais de Monsieur des pages bien émues.
Il a fait un sonnet exquis sur les sangsues.

Y aurait-il là une allusion ironique aux sujets marins de Heredia (*La Conque, Le Récif de corail*) ?

Voir aussi : Laurent Tailhade, *Masques et Visages*, 1925, p. 11.

D. APHORISMES

« Notes d'Album », *La Revue Illustrée*, 15 juin 1888, p. 10. [Onze aphorismes].

« Notes d'Album », *La Lecture*, tome VII, 25 mars 1889, p. 601.

« Notes d'Album », *Le Figaro* (Supplément Littéraire), 10 septembre 1892. [Maximes, sentences, sur la femme, l'écrivain, la fortune].

« Notes d'Album », *Le Figaro* (Supplément Littéraire), 22 octobre 1892.

« Notes d'Album », *Le Figaro* (Supplément Littéraire), 30 septembre 1893.

« Notes d'Album », *Le Figaro* (Supplément Littéraire), 11 octobre 1893.

« Pensées et Impressions », *Le Journal pour tous*, Supplément hebdomadaire du *Journal*, 28 mars 1894. (Quelques répliques extraites de la *Parisienne*).

La *Vie Parisienne* du 3 décembre 1898, page 698, publie les « Notes d'Album » signées : « Cherchez ».

Le Supplément littéraire du Figaro du 17 mai 1924 a reproduit quelques « Notes d'Album ».

Sous le titre : « L'esprit d'Henry Becque », on a souvent reproduit les pensées et les « mots » extraits de diverses pièces de Becque. D'habitude, ces pensées sont insérées dans un article ou dans une étude. *Le Figaro* du 17 mai 1924 en a publié un grand nombre sous forme d'aphorismes.

E. THEATRE COMPLET

EN DEUX VOLUMES

1890

Henry Becque. THÉÂTRE COMPLET. Tome premier : *Sardanapale*. — *L'Enfant Prodigue*. — *Michel Pauper*. — *La Navette*.

Paris. G. Charpentier et C^{ie}, éditeurs, 11, rue de Grenelle, 11. 1890. Imprimerie réunies A. Rue Lignon, 2, Paris.

In-18°. Pages 4-352. Table des matières : *Sardanapale*, page 1; *L'Enfant Prodigue*, page 43; *Michel Pauper*, page 181; *La Navette*, page 307. Prix : 3.50.

Henry Becque. THÉÂTRE COMPLET. Tome second : *Les Honnêtes Femmes*. — *Les Corbeaux*. — *La Parisienne*.

Paris. G. Charpentier et C^{ie}, éditeurs, 11, rue de Grenelle, 11. 1890. Imprimerie réunies, A. Rue Mignon 2, Paris.

In-18°. Pages 4-351. Table des matières : *Les Honnêtes Femmes*, page 1; *Les Corbeaux*, page 45; *La Parisienne*, page 213. Prix : 3 fr. 50.

Jules Lemaitre annonce cette édition déjà le 28 avril 1889 (*Les Contemporains*, V. « Quelques billets du *Matin* », p. 156).

Le 29 novembre 1889, dans *Le Figaro*, Octave Mirbeau écrivait : « Dans quelques jours, paraîtra, en volume, le *Théâtre*, de M. Henry Becque. Beaucoup d'esprits bienveillants et confraternels, rapprochant la publication de ce volume de la candidature de son auteur à l'Académie Française, verront là une coïncidence voulue, une politesse intéressée d'une machiavélique opportunité. Il n'en est rien, cependant. L'affaire avait été depuis longtemps décidée, bien avant que M. Emile Augier ne songeât à mourir, et M. Emile Zola à lui succéder. Le traité passé entre M. Henry Becque et son auditeur remonte au 3 juillet dernier. Je puis le dire, car le hasard a voulu que je fusse au courant de ces choses. Il avait semblé très intéressant à l'éditeur de réunir en un livre qui restera des œuvres admirables et fortes qui, par une série d'incroyables malchances et de mauvaises volontés plus incroyables encore, n'ont eu, sur la scène, qu'une brève apparition. Là est tout le politique secret de ce volume ».

Même édition en 1910. Bibliothèque Charpentier, Eugène Fasquelle, éditeur. Paris, 11, rue de Grenelle, 11.

Même édition en 1916. Bibliothèque Charpentier, Eugène Fasquelle, éditeur. Paris, 11, rue de Grenelle, 11. — Réimpression en 1917. Couverture : Imprimerie réunies, rue Saint-Benoît, 7, Paris. A. 3 fr. 50 le volume.

EN TROIS VOLUMES

1898

Henry Becque. THÉÂTRE COMPLET. Edition complète en 3 volumes. Tome I : *Sardanapale*. — *L'Enfant Prodigue*. — *Michel Pauper*. — *L'Enlèvement*. Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, Société anonyme La Plume, 31 rue Bonaparte, 31. 1898. Annonay (Ardèche). — Imprimerie J. Royer. titre en rouge et noir.

Portrait de l'auteur.

In-16. Pages 8-369. Table des matières : *Sardanapale*, p. 7; *L'Enfant Prodigue*, p. 45; *Michel Pauper*, p. 171; *L'Enlèvement*, p. 293. Prix : 3,50.

Henry Becque. THÉÂTRE COMPLET. Edition complète en 3 volumes. Tome II : *Les Corbeaux*. — *La Parisienne*. Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, Société anonyme La Plume, 31 rue Bonaparte, 31. 1898. Annonay (Ardèche) — Imprimerie J. Royer. titre en rouge et noir.

La feuille après : A. Edouard Thierry — Reconnaissance.

In-16. Pages 10-295. Table des matières : *Les Corbeaux*, p. 7; *La Parisienne*, p. 199. Prix : 3, 50.

Henry Becque. THÉÂTRE COMPLET. Edition complète en 3 volumes. Tome III : *La Navette*. — *Les Honnêtes*

Femmes. — *Le Départ.* — Pièces diverses : *Madeleine.* — *Veuve !* — *Le Domino à Quatre.* — *Une Exécution.*

Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, Société anonyme La Plume, 31 rue Bonaparte, 31. 1898. Annonay (Ardèche). Imprimerie J. Royer. Titre en rouge et noir.

In-16. Pages 8-193. Table des matières : *La Navette*, p. 7 *Les Honnêtes Femmes*, p. 51; *Le Départ*, p. 91; *Madeleine*, p. 132; *Veuve !*, p. 145; *Le Domino à Quatre*, p. 159; *Une Exécution*, p. 179. Prix 3 fr. 50.

Note : *Le Départ* a paru d'abord dans la *Revue de Paris*; *Madeleine*, *Veuve !*, *Le Domino à Quatre* et *Une Exécution* dans la *Vie Parisienne*.

F. ŒUVRES COMPLETES

EN SEPT VOLUMES

1924, 1925, 1926

Henry Becque. (ŒUVRES COMPLÈTES, I Théâtre. Avec un portrait hors texte. Paris. Les éditions G. Grès et Cie, 21, rue Hautefeuille, 21. MCMXXIV. Tours, Imprimerie E. Arrault et Cie.

In-16. Ff. 4 Pp. 2-277. Prix 10 francs.

Table : Note p. I; « Les Conventions théâtrales », p. III; Préface [de M. Jean Robaglia, petit-neveu de Becque, qui publie les ŒUVRES COMPLÈTES], p. I; Sardanapale, p. 89; *Michel Pauper*, p. 133; *Le Domino à Quatre*, p. 257.

Portrait de l'auteur portant la dédicace suivante : « A mes chers petits neveux, souvenir d'affection et de dévouement. Tonton Henry. 1^{er} janvier 1896 ».

Henry Becque. ŒUVRES COMPLÈTES, II. Théâtre. Avec portraits par Rodin. [Reproduction d'un buste de Becque, terre cuite de Rodin (1886)]. Paris. Les éditions G. Grès et Cie, 21, rue Hautefeuille, 21. MCMXXIV. [Même imprimerie].

In-16. 2 f. Pp. 4-342. Prix 10 francs.

Table : *L'Enfant Prodigue*, p. 1; *Les Corbeaux*, p. 139. [M. Robaglia n'y met pas les chroniques que Becque écrivit sur ces deux pièces bien qu'elles soient détachées des *Souvenirs d'un auteur dramatique* et reproduites ici, pp. 127-136 et pp. 337-342. Il en est de même des variantes de l'édition originale des *Corbeaux*, que M. Robaglia a publiées pages 331-336].

Henry Becque. ŒUVRES COMPLÈTES, III. Théâtre. Paris. Les éditions G. Grès et Cie, 21, rue Hautefeuille, 21 MCMXXIV. [Même imprimerie].

In-16. Pp. 4-305. Prix 10 francs.

Table : *La Parisienne*, p. 1; *Veuve I*, p. 123; *La Navette*, p. 137; *Les Honnêtes Femmes*, p. 187; *Le Départ*, p. 239; *Une Exécution*, p. 283; *La Mère*, p. 299.

[Avec un portrait de Becque, photographie Nadar].

Bien qu'il les ait publiées dans ce tome, M. Robaglia ne fait pas figurer dans les Chroniques : « *La Parisienne* à la Comédie-Française » (pp. 101-122), « *La Navette* » (pp. 181-186) et « *Les Honnêtes Femmes* à la Comédie-Française » (pp. 231-238); toutes les trois sont prises dans les *Souvenirs*].

Henry Becque. ŒUVRES COMPLÈTES, IV. Théâtre. Paris. Les éditions G. Crès et C^{ie}, 21, Rue Hautefeuille, 21. MCMXXIV. Même Imprimerie.

In-16. 2 ff. Pp. II+4-290. Prix 10 francs.

Avec une reproduction de l'eau forte de Rodin *Henry Becque*].

Table : « Préface à *L'Enlèvement* », p. I; *L'Enlèvement*, p. 1; « Avant-propos aux *Polichinelles* » [il est de M. Jean Robaglia], p. 83; *Les Polichinelles*, p. 89; Fragments [de *Polichinelles*], p. 267; Deux articles de Henry Becque [« *Les Polichinelles* » et « Encore les *Polichinelles* »], p. 283.

Henry Becque. ŒUVRES COMPLÈTES, V. *Querelles Littéraires*. Avec un portrait hors texte. [*Henry Becque*, dessin de Guth gravé par Florian et paru dans la *Revue Illustrée* en 1888]. Paris. Les éditions G. Crès et C^{ie}, 21, Rue Hautefeuille, 21. MCMXXV. Tours, Imprimerie Arrault et C^{ie}, 6-25

In-16. Pp. VI+2-260. Page II : « Du même auteur ». Prix 12 francs.

Table : *Le Peuple*, Chronique Théâtrale, p. 1; *Le Henry IV*, Chronique Théâtrale, p. 76; *L'Union Républicaine*, Chronique Théâtrale, p. 84; *Le Matin*, Chroniques, p. 116; *Le Gaulois*, Chroniques, p. 165; *La Revue Illustrée*, Chroniques, p. 173; *Le Figaro*, Chroniques, p. 248. — [M. J. Robaglia ne fait pas figurer dans cette table son « Avant-Propos », pages V-VI].

[M. Robaglia n'a pas inséré dans ce tome *Le Frisson*, que Becque avait mis dans ses *Querelles Littéraires* en 1890. D'autre part, un grand nombre des articles que Becque n'avait pas réunis dans l'édition de 1890 ont été reproduits par M. Robaglia. Nous avons indiqué plus haut par un astérisque ceux qui restent non réunis même après l'édition de M. Robaglia].

Henry Becque. ŒUVRES COMPLÈTES, VI. *Souvenirs d'un auteur dramatique. Etudes d'Art dramatique*. Avec un portrait hors texte [Photographie de Becque, par Nadar]. Paris. Les éditions G. Crès et C^{ie}, 21, Rue Hautefeuille, 21. MCMXXVI. Tours, Imprimerie Arrault et C^{ie}. 1-26.

In-16. Pp. VIII+262. Page II : « Du même auteur » [« A paraître prochainement : Tome VII : *Conférences*. — *Notes d'Album*. — *Poésies*. — *Correspondances*]. Prix : 12 francs.

Table des matières :

Souvenirs d'un auteur dramatique : Breilan de confrères, p. 1; *Le Klephte*, p. 8; La Mouche du coche, p. 17; Sarcey, critique théâtrale, p. 24; Sarcey à l'Académie, p. 42; *L'Invitée*, p. 44; Sous la Coupole, p. 48; Les Manuscrits, p. 53; La Fin du théâtre, p. 58; Les professeurs au théâtre, p. 64; Leur Sacerdoce, p. 70; La Vieille Critique, p. 76; Candidats académiques, p. 81; Sinécures, p. 88; Une Fête littéraire, p. 93; Victorien Sardou, p. 98; Ma Candidature, p. 102; Les Jeunes Gens, p. 106; Un Cliché, p. 111; Deux Préfaces, p. 116; La Société des Auteurs dramatiques, p. 132.

Etudes d'Art Dramatique : Le véritable Hamlet, p. 139; *Le Songe d'une nuit d'été*, p. 173; *Œdipe-roi*, p. 182; *Tartuffe*, p. 190; Coquelin aîné, p. 196; Henriette, p. 202; *Les Danicheff*, p. 208; Labiche et ses collaborateurs, p. 212; Démission ! démission !, p. 218; Heures parisiennes, pp. 224, 226, 228, 231, 233; Le dernière heure de Henri (!) Becque, p. 236; Mort de M. Francisque Sarcey, p. 241; Inédits [Notes sur Taine, Claretie, l'impersonnalité dans l'art et sur l'auteur dramatique]. p. 247; Notes en vue des « Polichinelles », p. 257.

Les trois dernières études sont imprimées pour la première fois. Des commentaires que Becque a ajoutés à ses études sur Hamlet le sont également.

La table ne contient pas l'Avant-propos de M. J. Robaglia, pages V-VI; « La dernière heure de Henri Becque » est aussi de lui, page 236. « Heures Parisiennes » à la page 238 le dernier article publié de Becque n'y est pas signalé.

Une importante faute d'impression, et qui n'est pas corrigée dans les Errata, enlève le charme à la chronique « Sarcey, critique théâtral » : Becque plaça le *lundi* imaginaire de Sarcey en 1667; dans l'édition de M. Robaglia nous lisons : « Feuilleton du Temps du 8 août 1867 ».

M. Robaglia a détaché des *Souvenirs d'un auteur dramatique* cinq chroniques qui concernent l'*Enfant Prodigue*, les *Corbeaux*, la *Navette*, les *Honnêtes Femmes* et la *Parisienne*, et il les a publiées à la suite des pièces correspondantes. Nous ne l'aurions pas fait.

Henry Becque. ŒUVRES COMPLÈTES, VII. Conférence, Notes d'Album, Poésies, Correspondances. Avec une gravure hors texte. [Maison natale d'Henry Becque]. Paris. Les éditions G. Crès et C^o, 21, Rue Hautefeuille, 21, MCMXXVI.

Tours, Imprimerie E. Arrault et C^o.

In-16. Pp. VII+2-250+4 pages non numérotées. Page II : « Du même auteur » [Tomes I à VI des Œuvres Complètes]. Prix : 12 francs.

Table des Matières :

Avant-propos [de M. Jean Robaglia], p. V; Molière et l'Ecole des Femmes, p. 1; Victor Hugo, p. 25; Le théâtre

du XIX^e siècle, p. 35; Alexandre Dumas, p. 68; Aristophane : *Plutus*, p. 85; *Coriolan* et *Jules César*, p. 95; Notes d'Album, p. 107; Poésies : *Le Frisson*, p. 125, *Diverses*, p. 131; Correspondance : Relative aux pièces, p. 187, Dédicaces, p. 198; Personnelle, p. 203, A des destinataires inconnus, 239; Œuvres de Henry Becque [une bibliographie sommaire dressée par M. J. Robaglia], p. 245; Liste de ses chroniques de critique dramatique [faite par Becque], p. 247; Errata [qui concernent la Préface de M. Robaglia dans le tome I], p. 251.

[Les conférences sur Victor Hugo, sur le *Plutus* d'Aristophane et sur *Coriolan* et *Jules César* sont publiées pour la première fois. C'est M. Robaglia qui a mis le titre « Alexandre Dumas » aux notes que Becque avait écrites en vue d'une conférence au Théâtre des Variétés à Marseille. Les journaux de l'époque annonçaient une conférence « sur le théâtre moderne et les jeunes auteurs ». En tout cas, ces notes — bien qu'on les trouve partiellement dans la conférence que Becque fit à Milan : « Le Théâtre du XIX^e siècle » — étaient inédites.

La liste des chroniques faite par Becque est, par endroit, incomplète : l'article du 29 août 1876 sur *l'Eclat de Rire* et le *Miroir*, la chronique du 5 juin 1881 sur *Mademoiselle de Belle-Isle*, par exemple, n'y figurent pas. Parfois on a certainement mal lu le manuscrit de Becque : 5 octobre 1876 au lieu de 3 octobre (p. 250), 24 novembre 1881 au lieu de 29 novembre (p. 248). Probablement une faute de copiste a fait de la *Vraie farce de Maître Pathelin* la *Maîtresse* [de *Maître Pathelin*], (p. 249).

Parmi les poésies, la plupart des vers étaient inédits : « A bord de la *Providence* »; « Séparons-nous, ma belle »; O, chère ténébreuse »; « J'ai vécu tout enfant oppressé par les plaintes », « Je pense bien souvent à ces grands solitaires »; « Pourquoi sommes-nous là ? Que fait l'homme sur terre ? »; « Je t'ai tout dit, tout dit, ma chérie »; « Le mystère [de tes yeux] [exaspère] jeune et vieux »; « C'est une vieille histoire et pourtant toujours triste »; les fragments d'un acte inachevé sur « l'aventure d'un jeune poète symboliste introduit dans un ménage de bourgeois », en tout 188 vers; « Je ne sais pas pleurer quand je ne suis pas triste »; « Seule cette maison sur la montagne assise » (58 vers consacrés « aux filles du Seigneur »); « Poète aux yeux errants » (12 quatrains); « Amour, le grand faiseur de dupes »; « Parfois dans ces jours de détresse »; quelques strophes et vers détachés. — Le sonnet « Il faut vous obéir, Madame », publié par M. Jean-Bernard dans la *Vie de Paris* 1899 ne figure pas parmi ces poésies. M. Jean-Bernard prétend l'avoir trouvé écrit par Becque sur un album.

Parmi la correspondance, on trouve des lettres écrites par Becque à Edouard Thierry, Emile Perrin, Jules Claretie, Paul Ginisty, Georges Ancey, Victorien Sardou, Henry Bauër, Emile Fabre, Auguste Rondel, Henry Fèvre, Alexandre Hepp, Octave Mirbeau, Georges Rodenbach, Ernest Tissot, aux éditeurs Léon Chailly, Albert de Nocée (de Bruxelles) et Stock, à Jules Huret, Albert Carré, Jean-Bernard, Maurice Guillemot, Madame et M. Adrien Bernheim, et à des destinataires inconnus. — Deux lettres de Becque à Edouard Thierry portent les dates : 25 mars et 18 janvier 1881. Il y a là une faute d'impression : ces deux lettres sont de 1885. La lettre adressée à Perrin est de 1888 et non pas de 1897. Il faut s'en rapporter au livre de M. Couët cité dans ce chapitre un peu plus loin. La lettre à M. E. Fabre (p. 214) est de 1896 et non pas de 1895, car Becque y parle de la reprise du *Capitaine Fracasse* qui a eu lieu à l'Odéon au commence-

ment de la saison 1896-1897. La lettre publiée en pages 241-243 est adressée par Becque à Louis Desprez en 1884; comme dans *La Vie de Paris* 1908, comme dans *L'Eclair*, le commencement de la lettre manque].

G. EDITIONS ETRANGERES

« LES CORBEAUX »

Heath's Modern Language Series, *Les Corbeaux*, pièce en quatre actes, par Henry Becque, with introduction, notes and vocabulary by Eric A. Dawson, assistant professor of romance languages University of Mississippi. — D. C. Heath and Company, Boston-New-York-Chicago-London.

Au dos du titre : Copyright, 1925, by D. C. Heath and Company, 2 b 5. Printed in U. S. A.

Sur la couverture (en carton) : Heath's Modern Language Series, Becque, *Les Corbeaux*, Dawson. — D. C. Heath et Company.

In-12, pp. III-XVIII + 2-173, prix ?

Portrait d'Henry Becque hors texte. Pages III-IV : « Préface » par E[ric] A. D[awson], en anglais; datée : « University, Miss., January, 1925 ». Page V : table des matières. Page VI : une lettre autographe de Becque où il demande au « cher Monsieur Bodinier » une loge pour la matinée de dimanche : « Je n'ai pas encore vue Chai-nellac et je profiterai de l'occasion ». Pages VII-XIV : « Introduction » (« Vie et caractère d'Henry Becque », « Les comédies de Becque », « Becque dramaturge », « Les Corbeaux ») en anglais, sans signature. Pages XV-XVII : « Bibliographical Note ». Pages 2-129 : *Les Corbeaux*. Texte français établi d'après l'édition de 1898. Pages 131-145 : « Notes ». Commentaires et explications du texte français; en anglais. Pages 147-173 : « Vocabulary ». Dictionnaire des mots qui se trouvent dans la pièce, à l'exception de ceux dont l'usage est tout à fait courant.

H. TRADUCTIONS

TRADUCTIONS RUSSES

« LES CORBEAUX »

* Генрихъ Беккъ, **ВОРОНЫ**, комедія въ 4-хъ актахъ, переводъ съ французскаго Н. Н. Семигановскаго. Москва. Типографія Н. Л. Пушкарева. 1882. 8°, 128 стор.

Henry Becque, *Les Corbeaux*, comédie en 4 actes. Traduction du français par N. N. Sémiganovski. Moscou. Imprimerie N. de Pouchkarev. 1882, in-8°, pp. 128.

Bien qu'elle possède une page de titre et une pagination propre, la pièce ne paraît pas avoir été publiée à part. Cette traduction fut d'abord publiée dans une revue :

Европейская Библиотека, журналъ отдѣльныхъ романовъ. Томъ XVII. Москва. Типографія Н. Л. Пушкарева. 1882.

(*Bibliothèque européenne*, revue des traductions des romans, tome XLVII, Moscou, imprimerie N. L. Pouchkarev, 1882). D'après les renseignements que M. A. Martel a bien voulu nous fournir, dans la Bibliothèque Publique de Leningrad, la traduction se trouve brochée dans une couverture orange qui ne reproduit que le titre de la traduction du *Roman de deux jeunes femmes*, par Alfred de Braidegot, contenu dans la même brochure et extrait de la même revue. La date de la couverture : 1883.

* **ВОРОНЫ**, комедія въ 4-хъ дѣйствіяхъ Анри Бекка. Переводъ съ предисловіемъ Ѳ. И. Булгакова. Санктпетербургъ. Типо-Литографія А. Е. Ландау. Офицерская 17. 1884.

Изъ журнала **Изящная Литература**.

Дозволено цензурою, С. Петербургъ, 4 октября 1883 г.

8° стор. 4 + V (Отъ переводчика) + 117 + 3. Цѣна 75 коп.

Les Corbeaux, comédie en quatre actes, d'Henry Becque. Traduction et préface de J. I. Boulgakov. Saint-Petersbourg, imprimerie-lithographie A.-E. Landaou, 17, rue Ofitzerskaia, 1884. — Extrait de la revue *Les Belles-Lettres*. — Permis d'imprimer de la censure : St-Petersbourg, le 4 octobre 1883. — In-8°, pp. 4 (non numérotées) + V (Un mot du traducteur) + 117 + 3 (non numérotées). Prix : 75 copecks.

* L'astérisque, d'ici à la fin de la Bibliographie, signifie que nous citons d'après les autres.

C'est dans le fascicule du mois de septembre 1883 que *Les Belles-Lettres* (pp. 187-293) publièrent cette traduction. Une simple note, au bas de la première page, l'accompagna :

« Cette pièce, due à la plume de Becque, jeune auteur, d'un talent original, qui a déjà réussi à se faire la renommée d'un important dramaturge réaliste, a été représentée pour la première fois sur la scène de la Comédie-Française à Paris, à la fin de l'année dernière. Notre traduction est faite sur la deuxième édition de la pièce ».

Дозволено цензурою, Спб., 4 января 1883 г. **ВОРОНЫ**, комедія въ 4-хъ дѣйствіяхъ. Передѣлана для русской сцены Мих. Федоровымъ и Ѳ. И. Булгаковымъ.

Литографія Курочкина, Утоль Надеждин. и Баскова 28/2. 8°. Стор. 120.

Autorisée par la Censure, Saint-Petersbourg, 4 janvier 1883. — *Les Corbeaux*, comédie en 4 actes. Adaptée pour la scène russe par Michel Fédorov et F. I. Boulgakov. Lithographie Kourotchkin, Ougol Nadejdin et Baskov, 28/2. Un cahier carré; 120.

M. A. Martel, qui a découvert cette adaptation des *Corbeaux* dans la Bibliothèque Publique de Leningrad (18-161-2-451), a bien voulu nous communiquer aussi les détails suivants : l'action se passe à Moscou; les personnages sont russes. En voici la liste avec celle de l'original :

Afanassiy Ivanovitch Landichev, fabricant.	Vigneron, fabricant.
Sérafina Ivanovna, son épouse.	Mme Vigneron.
Macha, }	Marie. }
Zinotchka, }	Blanche } filles de Vigneron
Zoia, }	Judith }
Micha. }	Gaston, fils de Vigneron.
Kouzma Pétrovitch Deriabine, ancien banquier, associé de Landichev.	Teissier, ancien escompteur, associé de Vigneron.
Danilo Vladimirovitch Podkopaëv, avocat.	Bourdon, notaire.
Kléopatra Petrovna Zamataëva.	Mme de Saint-Genis.
Anton Markovitch Lihomanov, professeur de musique.	Meckens, professeur de musique.
Ivan Petrovitch Berzverhov, architecte.	Lefort, architecte.
Un médecin.	Un médecin.
Chtzougrafov, tapissier.	Dupuis, tapissier.
Georges Zamataëv. }	Georges de Saint-Genis. }
Ourvantzev, chef de bureau. }	Lenormand. }
Berzamikine, général. }	Le général Fromentin. }
Matréna, cuisinière.	Rosalie.
Piotr, domestique.	Auguste.

Dans l'avertissement que F.-I. Boulgakov donne dans la traduction russe des *Corbeaux* en 1884, il dit au sujet de cette adaptation : « ... Il ne nous reste qu'à rappeler qu'avant notre traduction complète, immédiatement après la première représentation de la pièce à Paris, M.-P. Fédorov et moi avons adapté la comédie de Becque pour la scène russe. J'avais traduit les 1^{er}, 2^e et 3^e actes en

abrégeant considérablement et en y apportant quelques changements; M. Fédorov avait adapté le troisième acte. M. Mozor avait lithographié à ce moment quelques exemplaires des *Corbeaux* adaptés, Mais cette édition lithographiée est absolument étrangère à la présente traduction complète de la comédie de Becque ».

« LA PARISIENNE »

* Анри Беккъ, ПАРИЖАНКА, комедія въ 3-хъ дѣйствіяхъ. Переводъ Н. Е. Эфроса.

Henry Becque, *La Parisienne*, comédie en trois actes. Traduction de N.-E. Efrosse. Moscou. Année ? Imprimerie ?

Nous n'avons pas pu avoir d'autres renseignements sur cette traduction. Le Catalogue du magazine littéraire les *Temps Nouveaux* (1899-1902) ne la signale pas.

TRADUCTIONS ITALIENNES

« LA PARISIENNE »

La Parigina, commedia in tre atti, di Enrico Becque. Unica traduzione autorizzata. Teatro Straniero, Fascicolo 62. Milano, Fratelli Treves Editori. Roma : Via del Corso, 383, Napoli : Piazza Sette Settembre, 26. Prezzo : Una Lira. 1895. In-16, p. 95. Tip. Fratelli Treves.

Per la stampa, la presente commedia é per tutto il Regno d'Italia, Trieste, Trentino et canton Ticino, di proprietà degli Editori Fratelli Treves.

Per la recita, si deve chiederne il permesso alla Società Italiana degli Autori, via Brera, 19, Milano.

« LA NAVETTE » ET « LES HONNÊTES FEMMES »

La Spola. — *Le donne oneste*, commedie in un atto, di Enrico Becque. Unica traduzione autorizzata. Teatro Straniero. Fascicolo 63. Milano. Fratelli Treves, Editori. Roma : Via del Corso, 383. Napoli : Piazza Sette Settembre, 26. Prezzo : Una Lira. 1895, in-16, p. 80. Tip. Fratelli Treves.

Per la stampa etc. [comme plus haut].

Per la recita, etc. [comme plus haut].

Del medesimo autore : *La Parigina*, commedia in tre atti. — *I Corvi* (in preparazione).

« LES CORBEAUX »

I Corvi, commedia in quattro atti, di Enrico Becque. Unica traduzione autorizzata. Teatro Straniero. Fascicole

65. Milano. Fratelli Treves, Editori. Roma : Via del Corso, 383. Napoli : Piazza Sette Settembre, 26. Prezzo : Una Lira. 1895, in-16, p. 159. Tip. Fratelli Treves.

Per la stampa, etc. [comme plus haut].

Per la recita etc. [comme plus haut].

Del medesimo autore : *La Parigina*, commedia in tre atti. — *La Spola, Le donne oneste*, commedie in un atto.

On trouve, relativement encore sans difficultés, ces traductions chez les éditeurs à Milan. Le prix a été, après la guerre, majoré de 150 o/o.

TRADUCTIONS ALLEMANDES

« LA PARISIENNE »

Henry Becque. *Die Pariserin*. Lustspiel in 3 Aufzügen. Autorisierte Uebersetzung von Alb. Langen. 8°, VIII, 104 S. Paris und Leipzig, 1895. München, A. Langen. N° .

Henry Becque. *Die Pariserin*. Komoedie. Einzig berechtigte Uebersetzung aus dem Französischen von Alb. Langen. Zweite Auflage. 8°, XXX, 104 S. Mit farb. Titelbild. Freiburg i/B, 1901. Hereder. 1. 20; geb. in Leinwandband 1. 60.

Les deux éditions sont épuisées. Nous en donnons la description bibliographique d'après le « Christian Gottlob Kayser's vollständiges Bücher-Lexikon. Bearbeitet von H. Dullo und H. Conrad. Leipzig. Chr. Herm. Tauchnitz ». Le tome XXX, pour 1899, page 129; le tome XXXI, pour 1899-1902, page 148.

TRADUCTIONS TCHÉCOSLOVAQUES

« LA PARISIENNE »

HENRY BECQUE. *Parižanka*, komedie o třech dějstvích. Z frančiny přeložil Hanus Jelinek. S úvodem od překladatele. Světova Knihovna, č. 547-548. Redaktor Jaroslav Kvapil. V Praze. Nakladem J. Otty. 1906. Za 40 hal. Veškerá práva vyhrazena.

In-12. Pp. 4-124. La préface de M. Jelinek « Henry Becque », pages 4-20 ; la pièce, pages 21-124.

TRADUCTIONS ANGLAISES

« LES CORBEAUX », « LA PARISIENNE », « LA NAVETTE »

The Crows. A Comedy in Four Acts, by Henry Becque. Translated by Benedict Papot. *The Drama*, a quarterly

review of dramatic literature, february, n° 5, 1912. Published by The Dramatic Publishing Company, Pontiac Bldg., Chicago, Pp. 14-126.

The Crows. Translated by Benedict Papot. Chicago, 1913, Sergel.

D'après M. Eric Dawson.

Becque H., *The Vultures, The Woman of Paris, The Merry-Go-Round [La Navette]*, three plays, translated from the French with an introduction by Freeman Tilden. New-York, M. Kennerly, 1913, 266 p. (Half-title : The Modern Drama Series, éd. by E. Bjorkman). § 150.

D'après *The Dramatic Index for 1913*, Boston, 1914, p. 88.

Becque H., *A Quet Game [Domino à quatre]*, translated by Sheba Harris. *Play Book*, Madison, Wis, 1913. Pp. 7-19.

D'après *The Dramatic Index for 1914*, Boston.

Becque H., *The Shuttle [La Navette]*, translated by L.-A. Loiseaux, New-York. [Sans date].

D'après *A Study of the Modern Drama* de M. Clark.

Becque H., *The Vultures*, a drama in four acts, translated by Freeman Tilden. *Moses' Representative Continental Dramas*, Boston, 1924, XIV, 668 p.

D'après *A Study of the Modern Drama* de M. Clark.

II. ECRITS SUR HENRY BECQUE

A. ETUDES SPECIALES

1888

Fritz Du Bois, *Henry Becque, l'homme, le critique, l'auteur dramatique*. Paris, A. Dupret, éditeur, 3, rue de Médicis. 1 vol. In-16, pages 6-72. Prix 1 franc. Emile Colin — Imprimerie de Lagny. — Hors texte : un portrait de Becque, avec signature autographe.

Chapitres : M. Henry Becque (p. 5). — Le scepticisme moderne et le scepticisme de M. Becque (p. 9). — M. Becque et la critique (p. 26). — Le théâtre d'aujourd'hui et le théâtre de Henry Becque (p. 47).

1890

Louis RICHARD, *Henry Becque*. Paris, Typographie Gaston Sée, Rue Cassette, 1. Sans titre, faux-titre, feuillets blancs. In-16. Pp. 2-19. Couverture grise sans titre. Extrait de la *Revue de France*, n° du 4 janvier 1890.

[Exemplaire rarissime à la Comédie-Française. M. J. Couët a bien voulu nous le communiquer].

1920

Ambroise GOT, *Henry Becque, sa vie et son œuvre*. Paris, Editions Georges Crès et C^{ie}, 21, rue Hautefeuille, 21. MCMXX. [Imprimé à Strasbourg, probablement d'après la date de l'Avertissement].

In-8. Pages 6-159. Prix : 10 francs.

[Page 4, Avertissement : « Cet ouvrage sur Becque, qui remplit une lacune dans l'histoire du théâtre français, a été présenté comme thèse de doctorat à la Faculté de Philosophie (1^{re} section) de l'Université de Zurich... La guerre et les difficultés d'édition en ont retardé l'apparition, et encore ne puis-je offrir aujourd'hui au public que la moitié de ma thèse... »].

1923

ERIC DAWSON, ancien professeur de littérature française à l'Université de Mississipi, *Henry Becque, sa vie et son théâtre*. Payot, Paris, 106, Boulevard St-Germain. 1923. Tous droits réservés. Imp. Lafolye Frères et C^{ie} — Vannes.

In-16. Pages 12-232+ Table des matières. Prix : 7 fr. 50.

Dédicace : A la France.

1925

J. COUET, *Une Exposition Henry Becque à la Comédie-Française*. (Extrait de la *Revue des Bibliothèques*, n^{os} 1-6, 1925). Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, Edouard Champion. Librairie de la Société de l'Histoire de France et de la Société des anciens textes français, 5-7 Quai Malaquais, 5-7, 1925. Imp. de J. Dumoulin-Paris.

In-8. Sans titre. Pp. 2-21. Prix ?

1926

Edmond SÉE, *Henry Becque ou Servitude et grandeur dramatiques*. Collection critique dirigée par Charles Oulmont, Vald. Rasmussen, 168, Boulevard Saint-Germain, Paris. [1926]. Imp. R. Buissière. — 1926, Saint-Amand (Cher).

In-18. Pp. 5-64. Prix 2.50. Couverture en rouge et noir. [Chapitres : « Trois classes d'auteurs dramatiques », « La recherche de soi », « La révélation », « Maître de son Art. L'esclave de sa renommée », « Henry Becque et le Théâtre d'aujourd'hui ». — C'est, en somme, un résumé très condensé des articles que M. Sée avait déjà publiés].

B. LIVRES

1881

Edouard NOËL et Edmond STOULLIG, *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, VI^e année, Paris, 1881, pages 299-300. [Sur les *Honnêtes Femmes*].

1883

Edouard NOËL et Edmond STOULLIG, *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, VIII^e année, 1882. Paris, G. Charpentier, éditeur, 1883, pp. 78-83. [Sur les *Corbeaux*].

1884

Louis DESPREZ, *L'Evolution naturaliste*, Paris, 1884, Ed. Tresse, pp. 353-372.

1886

Edouard NOEL et Edmond STOULLIG, *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, XI^e année, Paris, 1886, pp. 422-427. [Sur la *Parisienne*].

1887

Charles GUEULLETTE, *Répertoire de la Comédie Française*, (Tome III, 1886). Paris, Librairie des Bibliophiles, 1887, pp. 98-100. [Sur les *Honnêtes Femmes*].

F. LEFRANC, *Etudes sur le Théâtre Contemporain*, Paris, A. Dupret éditeur, 1887. « Un nouveau critique de l'Ecole des Femmes », pp. 41-56. [La deuxième édition a été publiée sous le vrai nom de l'auteur, F. Lhomme].

Edouard NOEL et Edmond STOULLIG, *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, XII^e année, Paris 1887, p. 97, p. 174. [Sur les *Honnêtes Femmes* et sur *Michel Pauper*].

1888

Camille LE SENNE, *Le Théâtre à Paris*, 2^e série, 1885. Paris, Librairie H. Le Soudier. 1888. [« *La Parisienne*, par Henri Becque. Renaissance, 7 février 1885 » et « *La Navette* (reprise). Renaissance, 25 février 1885 », pp. 84-88 et 110-112. [Feuilletons publiés auparavant dans *Le Télégraphe*].

*Stanislas RZEWUSKI, *Młoda Francja*, szkice literackie (Guy de Maupassant, Paul Bourget, Gabryel Séailles, Henryk Becque), Krakow, G. Gebethner i Sp., 1888, 8 mala, str. 148, kor. 2.40.

Stanisław RZEWUSKI, *La Jeune France*, esquisses littéraires (Guy de Maupassant, Paul Bourget, Gabriel Séailles, Henry Becque), Cracovie, éd. G. Gebethner et Sp., 1888, in-8, pp. 148, prix : 2 cour. 40.

D'après la *Bibliographie polonaise du XIX^e siècle* de Karol Estreicher (*Bibliographia polska XIX stulecia*, Krakow, nakladem Spółki Księgarzy polskich, 1911, str. 101).

L'étude sur Becque parut d'abord dans *Przegląd Tygodniowy* (Revue Hebdomadaire), Supplément n° 7 1887.

Comte Stanislas RZEWUSKI, *Etudes Littéraires*. Paris, 1888, Librairie de la Revue Indépendante, pp. 17-92.

1889

Jules LEMAITRE, *Impressions de Théâtre*, troisième série. Troisième édition. Paris, 1889, Librairie H. Lecène et H. Oudin. Pages 219-230 : « *Henry Becque*. Une représentation de la *Parisienne*, de M. Henry Becque, 18 juin 1888 ».

F. LHOMME, *Etudes sur le théâtre contemporain*, Deuxième édition. Paris 41-56 : « Un nouveau critique de l'Ecole des Femmes ». [La 1^{re} édition a été publiée sous le pseudonyme de F. Lefranc].

1890

Maxime GAUCHER, *Causeries Littéraires*, 1872-1888. Avertissement de René Doumic et Henry Rerrari. Paris, A. Colin et C^{ie}, éditeurs, 1890, pp. 353-357 : « M. Henry Becque, *Les Corbeaux* ». [Article publié le 16 septembre 1882 dans la *Revue politique et littéraire*].

Camille LE SENNE, *Le Théâtre à Paris*, II série, 1886-1887. Paris, Librairie H. Le Soudier, 174, Boulevard St-Germain, 1890. « *Les Honnêtes Femmes*, par Henry Becque, comédie en 1 acte (reprise), Comédie-Française, 27 octobre 1886 », pp. 208-211. — « *Michel Pauper*, par Henry Becque, drame en 5 actes, Odéon, 15 décembre 1886 », pp. 275-281.

1891

Charles GUEULLETTE, *Répertoire de la Comédie-Française*, (Tome VII, 1890). Paris, Librairie des bibliophiles, 1891, pp. 91-95.

[Sur la *Parisienne*].

Brander MATTHEWS, *French Dramatists of the 19-th Century*, New édition. New-York, Charles Scribner's Sons, 1891, pp. XX, XXI; « A ten years' retrospect : 1881-1891 », pp. 299-300.

M. Becque is unlike his fellow-Naturalists in that he is a dramatist primarily, and not at all a novelist.

E. NOEL et E. STOULLIG, *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, XVI^e année, Paris, 1891, pages 82-86, (« Comédie-Française : *La Parisienne* »).

1892

J. BARBEY D'AUREVILLY, *Théâtre Contemporain 1870-1883*, nouvelle série, Paris, Tresse et Stock, éditeurs, 1892. « *Michel Pauper*. Dimanche, 26 juin 1870 », pp. 1-10.

Dictionnaire Universel des Contemporains, contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers. Ouvrages rédigé et tenu à jour avec le concours d'écrivains de tous pays par G. Vapereau. Sixième édition. Paris, Hachette et C^{ie}, 1892, page 119, colonne 1.

1893

René DOUMIC, *De Scribe à Ibsen*, Paris, Librairie Paul Delaplane, 1893, page IX.

Jules LEMAITRE, *Les Contemporains*, V, Paris 1893, Ancienne Librairie Furne, Boivin et C^{ie}, éditeurs. Pages 156-158 : « Quelques *Billets du Matin* ».

Hippolyte PARIGOT, *Le Théâtre d'Hier*, études dramatiques, littéraires et sociales. Paris, 1893, Lecène et Oudin. Pages 399-446 : « Henry Becque : I. L'artiste, II. L'esprit naturel. III, L'observation. IV, Les *Corbeaux*, V, Le réaliste ».

1894

Adolphe BRISSON, *Portraits Intimes*. Paris, Armand Colin et C^{ie}, éditeurs, 1894. « Silhouettes familières : III Henri Becque », pp. 165-169.

P.-N. ROINART etc., *Portraits du Prochain Siècle*, tome premier, Poètes et Prosateurs, Paris, Edmond Girard, éditeur, 8, rue Jacquier, [1894 ?]. « Henry Becque » par Jacques des Gachons, pp. IX-X.

1895

Rudolph LOTHAR, *Kritische Studien zur Psychologie der Literatur*. Breslau, 1895. Leipzig, New-York, S. Schottlaender, S. 32-36.

1896

Hippolyte LENCOU, *Le Théâtre Nouveau*, Petite enquête sur le Mouvement dramatique contemporain. Paris, Albert Savine éditeur, 1896. Pages 119-126 : « Henry Becque ».

Le prince Georges STIRBEY, « J.-J. Weiss, chroniqueur de théâtre ». Préface aux *Trois années de théâtre* (1883-1885) : *Les Théâtres Parisiens*, par J.-J. Weiss. Paris, Calmann-Lévy éditeur, 1896, pp. LXVII-LXIX.

J.-J. Weiss, *Trois années de théâtre* (1883-1885) : *Les Théâtres Parisiens*, Paris, Calmann-Lévy éditeur, 1896, p. 72, pp. 213-229. [Chronique publiée au *Journal des Débats*, 16 février 1885].

1897

Félix CLÉMENT et Pierre LAROUSSE, *Dictionnaire des opéras*, « Sardanapale », p. 1004, Paris, Librairie Larousse, éd. (revue et mise au jour par Arthur Pougin) 1897.

René DOUMIC, *Essais sur le théâtre contemporain*, Paris, 1897, page III.

Catulle MENDÈS, *L'Art au Théâtre*, Deuxième année, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1897. Pages 456-458 : « M. Henri Bergue (!). Conférence ».

Lucien MUHLFELD, *Le Monde où l'on imprime*, Paris, 1897, Perrin et C^{ie}, libraires-éditeurs, p. 267.

1898

Dr. Max BANNER, *Das französische Theater der Gegenwart*, Leipzig, 1898, Rengersche Buchandlung, S. 167-169.

Adolphe BRISSON, *Pointes sèches*, Paris, Armand Colin et C^{ie} éditeurs, 1898, pp. 227-233.

Augustin FILON, *De Dumas à Rostand. Esquisse du mouvement dramatique contemporain*. Paris, A. Colin et C^{ie}, 1898. [Articles parus dans la *Fortnightly Review* de juin 1897 à juillet 1898]. Pp. 59-68.

A. FILON, *Modern French Drama*, translated by C.-J. Hogarth, New-York, 1898.

D'après M. B.-H. Clark.

Jules LEMAITRE, *Impressions de Théâtre*, X série., 7^e édition, Paris, Ancienne librairie Furne, Boivin et C^{ie} éditeurs [1898]. « A l'Odéon. *Les Corbeaux*, comédie en cinq (*sic* !) actes, de M. Henry Becque. « Pages 303-307.

S. ORGELBRAND, *Encyclopedja Powszechna*. II, Warszawa, S. Orgelbranda Synow, 1898. Str. 257-258 : « Henry Becque ».

S. ORGELBRAND, *Encyclopédie Générale*, tome II, Varsovie, 1898, éditeurs S. Orgelbrand fils. Pp. 257-258 : « Henry Becque ». Avec un portrait de Becque.

Georges PELLISSIER, *Etudes de littérature contemporaine*. Paris, 1898. Pages 139-157 : « Henry Becque et l'Académie ». [Article imprimé auparavant dans la *Revue Bleue*, 1896, V].

Edmond STOUILLIG, *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, XXIII^e année, Paris, 1898, éd. Paul Ollendorf, pp. 189-195. [Sur *Michel Pauper*].

1899

Henry BAUER, *Idée et Réalité*, Paris, 1899, H. Simonis Empis, éditeur. « Henry Becque », pages 175-180.

Ad. CORTHEY, *Le Théâtre qui passe*, Paris, 1899, éd. G. Camproger, 52, rue de Provence, p. 25.

René DOUMIC, *Histoire de la Langue et de la Littérature françaises des origines à 1900*, publiée sous la direction de L. Petit de Julleville, professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Paris. Tome VIII. Armand Colin et C^{ie}, éditeurs, Paris, 5, rue de Mézières, 1899, Chapitre III : *Le Théâtre*, par M. René Doumic, professeur au Collège Stanislas. « Henry Becque », pp. 158-160.

Gustave LARROUMET, *Nouvelles études d'Histoire et de Critique dramatiques*, Paris, Hachette et C^e, 1899, pp. 227-229 et 235.

Achille SEGARD, *Itinéraire Fantaisiste*. Paris, Paul Olendorff, éditeur, 28 bis, rue de Richelieu, 1899, pp. 111-121. Page 109 : portrait d'Henry Becque, en conférencier.

Edmond STOULLIG, *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, XXIV^e année, Paris, 1899, p. XXV (Préface d'A. Filon) et p. 201.

1900

JEAN-BERNARD, *La Vie de Paris 1899*. Paris, Alphonse Lemerre, éditeur, 23-31, passage de Choiseul, 1900, pp. 240-253. [Le sonnet : « Il faut vous obéir, Madame »].

Gustave FRÉDÉRIX, *Trente ans de Critique*, Paris, éd. J. Hetzel et C^e, 1900, Tome II. Pages 321-328 : « Henry Becque : *La Parisienne* ».

Catulle MENDÈS, *L'Art au Théâtre*, troisième année, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1900, « Henry Becque. *Les Corbeaux* », pp. 402-408. [Publié au *Journal*, 4 novembre 1927].

Francisque SARCEY, *Quarante ans de Théâtre*, I, Bibliothèque des Annales Politiques et Littéraires, Paris, 15, Rue Saint-Georges, 1900. « Les Abonnées du Mardi », pp. 323-326 et 330-331. [Feuilletons du *Temps* des 1^{er} et 16 janvier 1883. Sarcey s'indigne contre les abonnés de la Comédie-Française qui ont sifflé les *Corbeaux*].

Francisque SARCEY, *Quarante ans de Théâtre*, I, Bibliothèque des Annales Politiques et Littéraires, Paris, 15, Rue Saint-Georges, 1900. « Principales évolutions et révolutions de l'art dramatique », pp. 194-195. [Feuilleton du *Temps*, 3 mars 1884, sur *L'Evolution Naturaliste* de Louis Desprez].

1901

Georg BRANDES, *Samlede Skrifter*, Syvende Bind, Kjobenhavn, Gyddendalske baghandels Forlag (F. Hegel Son), 1901, S. 179-182 : « Henry Becque ».

L'abbé L.-Cl. DELFOUR, *La Religion des Contemporains*, Essais de critique catholique. Troisième série. (Le cas de Jouffroy. — Roman de Lys. — *Les Corbeaux*. — Un héros bien moderne...) Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1901, pp. 41-62 (A sa grandeur Monseigneur Sueur, archevêque d'Avignon).

Jules HURET, *Loges et Coulisses*, Paris, 1901, Editions de la « Revue Blanche », 23, Boulevard des Italiens, pages 82, 116-119, 260-261.

Georges PELLISSIER, *Le Mouvement littéraire contemporain*, Paris, Hachette et C^{ie}, 1901, pp. 113-121.

Michel SALOMON, *Art et Littérature*, Paris, Librairie Plon, 1901, pp. 167-175. [Ecrit le 8 novembre 1897].

1903

Adrien BERNHEIM, *Trente Ans de Théâtre*, Paris, Bibliothèque Charpentier, Ed. E. Fasquelle, 1903, pp. 147, 226-233. (« L'ancien Comité de lecture de l'Odéon »).

Henry ROUJON, *Préface aux Trente Ans de Théâtre* de M. A. Bernheim. [Comme plus haut]. Page IX.

1904

Arthur ELOESSER, *Literarische Porträts aus dem modernen Frankreich*, S. Fischer, Verlag, Berlin, S. 1-24.

1905

Max Burckhard, *Theater. Kritiken Vorträge und Aufsätze*, I Band : 1898-1901. Wien, 1905, S. 229-233.

J. HUNEKER, *Iconoclasts* [Becque, Hervieu, Maeterlinck], Londres, éd. Werner Laurie ou New-York, Scribners.

M. Got indique comme éditeur de cet ouvrage : Werner Lawrie, Londres.

Dans le *London Daily News*, M. G.-K. Chesterton a consacré en 1905 un article aux *Iconoclasts* : *A Book of Dramatists*.

Alfred KERR, *Das neue Drama*, Berlin, 1905, S. Fischer, Verlag. Ss. 19, 264-267. [« Henri Becque », chronique écrite en 1903].

André LE BRETON, professeur à la Sorbonne, *Balzac, l'Homme et l'Œuvre*, Paris, ancienne librairie Furne, Boivin et C^{ie}, éditeurs, 3 et 5, rue Palatine (VI). Nouvelle Bibliothèque Littéraire. Dans le chapitre « L'Influence », pages 284 et 285. [1905].

1906

Adrien BERNHEIM, *Trente ans de Théâtre*, Paris, 1906, éd. J. Rueff, 3^e série. Pages 89-98 : « La Représentation Henry Becque ».

Adolphe BRISSON, *Le Théâtre et les Mœurs*, Paris, 1906,

éd. Flammarion. [Chroniques de 1903, 1904, 1905]. Pp. 24 et 338.

Ferdinand BRUNETIÈRE, *Honoré de Balzac (1799-1850)*, Paris, Nelson-Calman Lévy, 1906, p. 220.

G. LARROUMET, *Etudes de critique dramatique*, tome II. Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, 1906. Pages 3-21 : « Henry Becque ». [Contre les abonnés qui ont sifflé *Les Fossiles*; la chronique de Sarcey sur les *Corbeaux* et le public des mardis est citée. Feuilleton du *Temps* du 4 juin 1900].

Jean MORÉAS, *Paysages et Sentiments*, Paris, E. Sanset C^{ie}, 1906. Pages 5-12 : « Henry Becque ».

1907

Armand KAHN, *Le Théâtre Social en France de 1870 à nos jours*. Thèse présentée à l'Université de Berne, en décembre 1905 pour l'obtention du grade de Docteur ès lettres. Lausanne, Impr. Ami Fatio, 1907. [Sur Becque surtout pages 36-39].

Hugo-P. THIEME, *Guide bibliographique de la Littérature Française de 1800 à 1906*. Paris, H. Welter, éditeur, 4, rue Bernard-Palissy, 1907. (même maison à Leipzig, Salomonstrasse, 16), « Becque (Henri), 1837, Paris — 1899, Paris », pp. 38-39.

1908

René DOUMIC, *Le Théâtre Nouveau*, Paris, Perrin et C^{ie}, 1908, Pp. 182-183.

Jean MORÉAS, *Esquisses et Souvenirs*, Paris, Société du Mercure de France, 26 Rue de Condé, 26, 1908, « Paysages et sentiments. Henry Becque », pp. 75-81; « La Route », pp. 212-215.

Alphonse SÉCHÉ et Jules BERTAUT, *L'Evolution du Théâtre Contemporain*, Paris, 1908, Société du Mercure de France, p. 237.

1909

JEAN-BERNARD, *La Vie de Paris*, 1908, Paris, éd. Alphonse Lemerre, 1909, pp. 44-45, 218, 237. (Une lettre inédite de Becque communiquée par M. Georges Montorgueil).

M.-C. POINSOT, *Le Théâtre Français*. Avec un essai sur le Théâtre Français à l'Etranger, par Charles Simond. Ed. Louis Michaud. Paris, 1909, p. 199, chapitre : « Ceux d'aujourd'hui ».

1910

L'abbé Louis BETHLÉEM, *Les Pièces de théâtre*, éd. de l'auteur, Paris, 1910, pp. 60-62.

Emile HAUMANT, *La Culture française en Russie (1700-1900)*, Paris, Hachette et Cⁱ, 1910, p. 441.

Henry BORDEAUX, *La Vie au Théâtre*, Paris, Librairie Plon, 1910, pp. 293, 331-337.

[« Comédie Française : reprise de la *Parisienne* ». Article paru dans la *Revue Hebdomadaire*, 27 février 1909].

Edmond STOULLIG, *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, XXXV^e année, Paris, 1910, pp. 43-45.

1911

Henry BORDEAUX, *La Vie au Théâtre*, Deuxième série, 1909-1911, Paris, Librairie Plon, 1911, pp. 262-273. [La reprise des *Corbeaux* et l'histoire des *Polichinelles*].

Albert-Emile SOREL, *Essais de Psychologie dramatique*. (Henry Becque. — Paul Hervieu. — E. Fabre. — Georges de Porto-Riche. — Jules Lemaitre. — Henri Lavedan. — François de Curel. — Brioux). Paris, Bibliothèque Internationale d'Editions, 1911, pp. 67, 18-44.

Ernest BOVET, *Lyrisme, épopée, drame*, Paris, Librairie Armand Colin, 1911, pp. 125-126.

1912

Ashley DUKES, *Modern Dramatists*, Chicago, 1912.
D'après M. Barrett Clark.

Paul FRITSCH, *Influence du Théâtre français sur le Théâtre allemand de 1870 jusqu'aux approches de 1900*. Thèse pour le doctorat d'Université présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris. Paris, 1912, Jouve et C^{ie}, éditeurs, Pages 133 et 154.

Abel HERMANT, *Essais de critique*, Paris, Bernard Grasset, éditeur, 1912, pp. 203-204.

Eugène HÉROS, *Le Théâtre Anecdotique*, Paris, E. Jorel, éditeur, 1912, p. 89. [« En 1869, Henry Becque lut aux Comédiens son drame *Michel Pauper*, qui fut refusé « avec éloges » !]. — Volume II, 1913, p. 15.

Gustav LANSON, *Manuel bibliographique de la littérature française moderne 1500-1900*, IV, Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, 1912. « Henri Becque », p. 1386 (n^{os} 20481-88); p. 1387 (n^o 20497).

1913

Adrien BERNHEIM, *Autour de la Comédie-Française, Trente ans de Théâtre*, 5^e série, Paris, Devambez éditeur, 1913, pp. 22, 24, 169 (un avis d'Emile Augier sur le rôle de Blanche Vigneron interprétée par Mme Reichenberg), 238.

Emile BERGERAT, *Souvenirs d'un Enfant de Paris. Le Martyre théâtral*. 1882-1890. Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Flasquelle éditeur, 1913, pp. 1-16. [Les articles publiés sur *La Parisienne* et *Les Corbeaux* dans *Comœdia* et *Le Voltaire*].

Henry BORDEAUX, *La Vie au Théâtre*, Troisième Série, 1911-1913, Paris, Librairie Plon, 1913, pp. 50, 186, 193.

George MOORE, *Impressions and Opinions*, New-York, 1913.

D'après M. Barrett Clark.

1914

Catalogue de la Bibliothèque de feu M. Pierre Dauze, I. Editions originales d'auteurs du XIX^e siècle et d'auteurs contemporains. La plupart avec lettres ou envois autographes. Manuscrits. Paris, Henri Leclerc, 219, rue Saint-Honoré, 219. — Auguste Blaizot, 21 Boulevard Hausmann, 21. 1914. Pages 28, 29 et 142.

* Barrett H. CLARK, *Four Plays of the Free theater*, Cincinnati, Chicago, 1914.

Barrett H. CLARK, *The Continental Drama*, New-York, 1914. Holt And Co.

D'après M. Eric Dawson.

Léon DAUDET, *Fantômes et Vivants*, Souvenirs des milieux littéraires, politiques, artistiques et médicaux de 1880 à 1905. Première série. Nouvelle Librairie Nationale, 1914, pp. 40-41.

Archibald HENDERSON, *The Changing Drama*, Contributions and Tendencies, 1914, p. 120.

For all the stern forthrightness and acute psychology of his *Les Corbeaux* and *La Parisienne*, that remarkable talent, Henri Becque succeeded neither in winning unconditional success in the French theater nor in achieving international eminence as a cosmopolitan figure.

1915

* Barrett Harper CLARK, *The Contemporary French Dramatists*, Cincinnati, 1915.

1916

[En collaboration], *Un demi-siècle de Civilisation Française* (1870-1915), Paris. Hachette et C^{ie}, 1916, « La Littérature », par René Doumic, p. 84.

Frank W. CHANDLER, *Aspects of Modern Drama*, New-York, 1916, Macmillan.

D'après M. Eric Dawson.

M. Barrett Clark place la publication de cet ouvrage en 1914. (*A Study of the Modern Drama*, p. 123).

John-Alexander PIERCE, *The Masterpieces of modern Drama*, Foreign, Garden City, New-York, Doubleday, Page and Company, 1916, pp. 151-176. [Sur la traduction de B. Papot. Analyse de la pièce très détaillée, avec force citation en anglais].

Préface de Brander Matthews, v. p. XIV sur Becque.

1917

Arnold BENNETT, *Books and Persons, 1908-1911*, New-York, 1917, « Henri Becque », pp. 255-262. [Article écrit le 20 octobre 1910].

Georges LECOMTE, *Les Lettres au service de la Patrie*. Paris, bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, éditeur, 11, rue de Grenelle, 1917. Pages 12-17 : « Henry Becque. Son œuvre et son influence ». [Discours prononcé à l'inauguration du monument de Becque en 1908].

Alfred MORTIER, *Dramaturgie de Paris*, Editions G. Crès et C^{ie}, Paris, 1917, pp. 64, 128, 140, 146, 200, 295, 250.

1920

S. JAMESON, *Modern Drama in Europe*, 1920, New-York, Harcourt.

D'après M. Eric Dawson.

Frank W. CHANDLER, *Contemporary Drama of France*, 1920, Boston, Little, Brown and Co.

D'après M. Eric Dawson.

1921

ANTOINE, « *Mes Souvenirs* » sur le *Théâtre-Libre*, Paris, Arthème Fayard et C^{ie}, éditeurs, 18-20, rue du Saint-Gothard. Copyright by André Antoine, 1921. Pages 8, 81, 93, 94, 97, 110, 120, 123, 157, 173, 195, 196, 199, 206, 208, 213, 218, 231, 249, 272, 275, 286, 292. [Paru d'abord dans la *Revue Hebdomadaire*, Paris, 1921, n^{os} 21 etc.]

Guido RUBERTI, *Il teatro contemporaneo in Europa*, Volume I. L. Cappelli, editore, Bologna-Rocca S. Casciano-

Trieste. Pp. 39-53 etc. — Volume II. Pp. 247 et 248. [Le premier volume a été achevé en octobre 1920, le deuxième en avril 1921; c'est en 1921 qu'ils furent mis en vente].

1922

Catalogue sommaire des Œuvres d'Auguste Rodin. Avec introduction et notices par Léonce Bénédict, conservateur du Musée Rodin. Paris, Imprimerie Beresniak, 1922. Pages 14 et 41.

William A. NITZE and E. Preston DARGAN, *A History of French Literature*, from the earliest times tho the great war, New-York, Henry Holt and Company, 1922, « Augier, Dumas fils and Henry Becque », pp. 600-601.

Dumas' most noteworthy successor. after Realism Had passed into Naturalism as Henry Becque (1837-1899).

1923

P. MARTINO, *Le Naturalisme français (1870-1895)*, Paris, Librairie Armand Colin, 1923. « Le Naturalisme au Théâtre. Henry Becque. — Le Théâtre-Libre. III. Henry Becque », pp. 178-182.

1925

Barrett H. CLARK. *A Study of the Modern Drama*. D. Appleton and Company, New-York, London, MCMXXV, pp. 122-126, « The French Drama. Henry Becque. Plays. References, *The Vultures* », 267 (sur le système dramatique), 409 (les jeunes Dramaturges vont plus loin qu'Ibsen et Becque).

Plays : *The Prodigal Son* (1868); *Michel Pauper* (1870); *The Elopement* (1871); *The Merry-go-Round* (1878); *The Virtuos Women* (1880); *The Vultures* (1882); *The Woman of Paris* (1885); *The Start* (1898); *Madeline* (1898); *Widowed* (1898), *A Four-Handed Game* (1898); *An Execution* (1898); *The Puppets* [unfinished] 1910.

M. Clark dénomme Becque le « père de la moderne école naturaliste française » [page 122] et signale que *Les Corbeaux* sont considérés comme « la Bible des Naturalistes ». [Page 125].

Waclaw GRURINSKI. *W moim Konfesjonalu (Dans mon confessionnal)*, Nakl Ksieg. F. Hoesika, Warszawa, 1925. Pp. 303-306 : « Henry Becque — Paryzanka ».

Charles MAURRAS, *Barbarie et Poésie*, Paris, Editions G. Crès et C^o, 1925, page 21. [Dans l'article : « Les Trophées à l'Académie ou le « moi » dans la littérature ». Voir la *Revue Encyclopédique*, 15 juin 1895. — Sur les *Souvenirs d'un auteur dramatique*].

Hugh-Allison SMITH, *Main Currents of Modern French Drama*, New-York, Henry Holt and Company, 1925, « Henri Becque and the Théâtre Libre. Henri Becque (1837-1899) », pp. 189-200 et passim.

Selon l'auteur, Maurice Donnay est « à sort of Musset whose more highly colored Romanticism has been evaporated by the distilling irony of a Henry Becque ».

Laurent TAILHADE, *Masques et Visages*, Essais inédits. Paris, Les Editions du Monde Moderne, 42, Boulevard Raspail, 42. Avec un avant-propos de François Turpin. Copyright by Aux Editeurs Associés, 1925. Pages 3-25 : « *Les Corbeaux* ».

L'article a l'air d'être composé de deux parties écrites à des époques différentes. Il commence ainsi : « Il y a quarante-et-un ans, le 14 septembre..., l'administrateur de la Comédie-Française, Edouard Thierry, lequel avait, contrairement à la plupart des directeurs de théâtres subventionnés ou non, l'amour et la curiosité des lettres, donna un ouvrage que le public reçut avec froideur et la presse avec hostilité. C'était une comédie en quatre actes, *Les Corbeaux* ». A la page 23, on lit cependant : « Tel est, dans son auguste simplicité, dans sa magnifique amertume, le drame qui fut bafoué, il y a trente ans, par la bêtise, la routine et l'indiviosité ».

1926

Jules MARSAN, *Théâtre d'hier et d'aujourd'hui*, Editions des Cahiers Libres (*Tendances*, n° 2, septembre 1926), Paris, 57, Avenue Malakoff, 1926. Pages 99-121 : « V. H. Becque et le Théâtre Libre », et *passim*. [Conférences faisant partie d'un cours public de M. Marsan à la Faculté des Lettres de Toulouse].

C. PERIODIQUES

1867

Sur « *Sardanapale* »

ANONYME, « *Sardanapale* », *l'Opinion Nationale*, 10 février 1867.

E. LEMOINNE, « Théâtres », *Le Temps*, 10 février 1867.

Emile CARDON, « Théâtre Lyrique : *Sardanapale* », *Le Figaro*, 10 février 1867. [Becque est désigné comme « Beck »].

M. DE THÉMINES, « Chronique Musicale », *La Patrie*, 10 et 11 février 1867.

Alexis AREVEDO, « Musique », *L'Opinion Nationale*, 12 et 19 février 1867.

Gustave CHADEUIL, « Revue Musicale. *Sardanapale* », *Le Siècle*, 12 février 1867.

Albert DE LASALLE, « Chronique Musicale », *Le Monde Illustré*, 16 février 1867.

E. REYER, « Revue Musicale », *Journal des Débats*, 16 février 1867.

M. SAVIGNY, « Chronique Musicale », *L'Illustration*, 16 février 1867.

J. WEBER, « Critique Musicale », *Le Temps*, 20 février 1867. [Becque était désigné comme « M. Emile Becque ». Faute d'impression ou insignifiance du librettiste ?]

1868

Sur « *L'Enfant Prodigue* »

Louis LEROY, « *L'Enfant Prodigue* », *Le Gaulois*, 8 novembre 1868.

Albert WOLFF, « *L'Enfant Prodigue*, comédie en quatre actes, de M. Henri Becque », *Le Figaro*, 8 novembre 1868.

Edouard FOURNIER, « Théâtres », *La Patrie*, 9 novembre 1868.

B. JOUVIN, « *L'Enfant Prodigue* », *La Presse*, 9 novembre 1868.

Paul DE SAINT-VICTOR, « Théâtres », *La Liberté*, 9 novembre 1868.

Francisque SARCEY, « Chronique Théâtrale », *Le Temps*, 9 novembre 1868.

ANONYME, « Chronique Théâtrale », *Le Monde Artiste*, 14 novembre 1868.

M. SAVIGNY, « Les Théâtres », *L'Illustration*, 14 novembre 1868.

Jules CLARETIE, « Chronique Dramatique », *L'Opinion Nationale*, 16 novembre 1868.

E. D. DE BIÉVILLE, « Revue des Théâtres », *Le Siècle*, 17 novembre 1868.

Théophile GAUTIER, « Revue des Théâtres. Vaudeville : *l'Enfant prodigue*, vaudeville en quatre actes de M. Henri Becque, » *Le Moniteur Universel*, 23 novembre 1868.

1870

Sur « *Michel Pauper* »

Achille DENIS, « *Michel Pauper*, drame en cinq actes,

sept tableaux, par M. Henri Becque, joué sous la direction de l'auteur », *L'Entr'acte*, 18 juin 1870.

Ed., DE BIÉVILLE, « Théâtre de la Porte-Saint-Martin : « *Michel Pauper*, drame moderne en cinq actes et sept tableaux, par M. Henri Becque », *Le Siècle*, 19 juin 1870.

FROU-FROU, « Les Premières », *Le Gaulois*, 19 juin 1870.

François OSWALD, « Théâtres », *Le Gaulois*, 19 juin 1870.

V. VATTIER, « Stalles d'orchestre. Théâtre de la Porte-Saint-Martin. — *Michel Pauper*, de M. Henri Becque », *Le Nain Jaune*, 19 juin 1870.

ANONYME (Albert Wolff), « *Michel Pauper*, drame moderne en sept tableaux de M. Becque », *Le Figaro*, 20 juin 1870.

Jules CLARETIE, « Chronique Théâtrale », *L'Opinion Nationale*, 20 juin 1870.

Edouard FOURNIER, « Théâtre », *La Patrie*, 20 juin 1870.

Hippolyte HOSTEIN, « Théâtre », *Le Constitutionnel*, 20 juin 1870.

B. JOUVIN, « Théâtre, *Michel Pauper* », *La Presse*, 20 juin 1870.

Paul DE SAINT-VICTOR, « Théâtres », *La Liberté*, 20 juin 1870.

Francisque SARCEY, « Chronique Théâtrale », *Le Temps*, 20 juin 1870.

François OSWALD, « Bruits de coulisses », *Le Gaulois*, 22 juin 1870.

Charles MONSELET, « Théâtres », *Le Monde Illustré*, 25 juin 1870.

M. SAVIGNY, « Les Théâtres », *L'Illustration*, 25 juin 1870.

J. BARBEY D'AUREVILLY, « *Michel Pauper*, 26 juin 1870 ». [Nous citons d'après son *Théâtre Contemporain*].

Amédée ACHARD, « Revue dramatique. Théâtre de la Porte-Saint-Martin : *Michel Pauper*, drame en cinq actes et sept tableaux », *Le Moniteur Universel*, 27 juin 1870.

Jules JANIN, « La Semaine Dramatique », *Journal des Débats*, 27 juin 1870.

1871

Sur « L'Enlèvement »

Charles DE LA ROUNAT, « *L'Enlèvement* », *Le XIX^e Siècle*, 20 novembre 1871.

Paul FOUCHER, « Théâtres » *L'Opinion Nationale*, 20 novembre 1871.

François OSWALD, « Théâtres. Vaudeville. — *L'Enlèvement*, comédie en trois actes de M. H. Becque », *Le Gaulois*, 20 novembre 1871.

Auguste VITU, « Premières Représentations », *Le Figaro*, 21 novembre 1871.

ANONYME, « *L'Enlèvement* », *Le Monde Artiste*, 25 novembre 1871.

Hippolyte HOSTEIN, « Théâtres », *Le Constitutionnel*, 27 novembre 1871.

Francisque SARCEY, « Chronique Théâtrale », *Le Temps*, 27 novembre 1871.

1872

Sur l'activité d'Henry Becque à la Société des Auteurs Dramatiques

Bulletin de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques, tome II, 1869-1872. Paris, Commission des Auteurs et Compositeurs dramatiques, 30, Rue Saint-Marc, 30, 1872.

Page 2 : Becque présent à l'Assemblée générale du 3 mai 1870. — Pages 3 à 4, rapport d'Edouard Cadol, secrétaire de la Société :

... Votre situation, messieurs, à l'égard des théâtres littéraires est restée ce qu'elle était, c'est-à-dire satisfaisante. Toutefois, au sujet de l'un deux, au sujet de l'Odéon, il s'est produit, devant votre Commission, un incident qui doit vous être rapporté. Il y a deux mois, environ, un de nos confrères nous informait qu'il venait de présenter une pièce à l'Odéon, et que cette pièce lui avait été rendue... « Refusé au Vaudeville, ou au Gymnase, — ajoutait-il, — je n'aurais rien à dire; mais refusé à l'Odéon ! à l'Odéon subventionné en ma faveur ! Je proteste catégoriquement et j'affirme mon droit strict d'être représentés [!] sur ce théâtre ». Sur quoi, votre Commission était mise en demeure d'adopter cette théorie, et d'en faire triompher le principe par tous les moyens en sa puissance... Nous n'avons rien trouvé dans le traité [entre la Société et l'Odéon] qui nous donnât pouvoir de faire jouer, même à l'Odéon, la pièce d'un de nos Sociétaires, malgré la volonté du directeur. Nous n'avons rien trouvé non plus dans le mandat de commissaire qui nous permit de faire intervenir la puissance morale de la Société dans une question qui paraît se réduire aux proportions d'un débat personnel...

Page 40, Becque prend part à la discussion du rapport. — Page 46, Becque candidat pour le Commissaire. Nombre de votants 142, majorité 72, Becque 20. (Elus : Dumas fils, Jules Adenis, Henri Meilhac, Emile de Najac, Ferdinand Dugué). — P. 208, Présent à l'Assemblée du 1^{er} juillet 1871. — P. 340, Présent à l'Assemblée du 14 mai 1872.

*Sur la reprise de « Michel Pauper »
au Théâtre de Belleville*

François OSWALD, « Bruits et Couloisses », *Le Gaulois*, 28 juillet 1872.

1873-1876

Bulletin de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques, 30, Rue Saint-Marc, Paris. Commission des Auteurs et Compositeurs dramatiques. Tome I, 1873-1876.

1873, n° 2, février, p. 28; n° 3, p. 50, etc. N° 4, pp. 103-104; Becque présent à l'Assemblée du 15 mai 1873; candidat à la Commission; au 1^{er} tour : votants 115, majorité 59, Becque 55, non élu; au 2^e tour : 33 voix, élu pour trois années (1873-4, 1874-5, 1875-6). N°s 5-8, juin-décembre, pp. 113, 125, 133 et passim, présent à la plupart des séances.

1874, n° 9, janvier-février, p. 149 et passim, présent à toutes les séances; absent deux fois; n° 10, mars-avril, pp. 181, etc., présent à toutes les séances; n°s 11-14, pp. 240, 249, etc. très irrégulier aux réunions de la Commission.

1875, n°s 15 et 16, janvier-février et mars-avril, pp. 285, 329, etc., depuis 30 décembre 1874 au 5 mars 1875, absent; n°s 17, mai-juin, pp. 377, etc. Présent seulement à l'Assemblée du 12 mai 1875 et à deux séances (sur neuf). N°s 18 et 19, juillet-octobre, présent à la plupart de réunions; n° 20, novembre-décembre, absent une fois.

1876, n° 21, janvier-février, p. 501, présent à quatre séances, absent quatre fois; n°s 22 et 23, pp. 537 et 539, présent à toutes les séances. Page 610, à l'Assemblée du 17 mai 1876, Becque commissaire sortant.

1878

Sur « La Navette »

E. V., « Gymnase », *Le Gaulois*, 17 novembre 1878.

Jules CLARETIE, « Revue Théâtrale », *La Presse*, 18 novembre 1878.

Hippolyte HOSTEIN, « Théâtres », *Le Constitutionnel*, 18 et 25 novembre 1878.

Albert WOLFF, « Chronique Théâtrale », *L'Evènement*, 18 novembre 1878.

Auguste VITU, « Premières Représentations », *Le Figaro*, 19 novembre 1878.

Henry FOUQUIER, « Causerie Dramatique », *Le XIX^e siècle*, 19 et 26 novembre 1878.

M. SAVIGNY, « Les Théâtres », *L'Illustration*, 23 novembre 1878, N° 1865.

Ed. DE BIÉVILLE, « Revue des Théâtres », *Le Siècle*, 25 novembre 1878.

Clément CARAGUEL, « La Semaine Dramatique », *Journal des Débats*, 25 novembre 1878.

Edouard FOURNIER, « Revue Dramatique », *La Patrie*, 25 novembre 1878.

Francisque SARCEY, « Chronique Théâtrale », *Le Temps*, 25 novembre 1878.

1879

Bulletin de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques [comme plus haut], tome II, exercices 1876-1879. Paris, 1879.

N° 29, mai-juin 1877, p. 201 : Assemblée générale du 25 mai 1877, Becque candidat ; 166 votants, majorité absolue 84, Becque 90 voix, élu pour les années 1877-1878-1879.

N° 30-38, juillet-août — novembre-décembre 1877, pp. 219, etc. présent à presque toutes les séances.

1880

Becque à la Société des Auteurs dramatiques

Annuaire de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques fondée le 21 février 1879. Tome I, 1^{re} fascicule. 1^{re} année. Exercice 1879-1880. Paris, Commission des Auteurs et Compositeurs dramatique, 8, Rue Hippolyte Lebas, 8. 1880.

Page 7 : Assemblée générale du 26 février 1879. Becque est parmi les 14 auteurs qui ont signé le nouvel acte de la Société (A. Maquet, C. Doucet, A. Dumas, H. Becque, Et Caçol, A. Belot, H. Meilhac, E. Jonas, L. Malivy, E. de Najac, J. Claretie, P. Ferrier, E. Labiche, A. Durantin). — Pp. 25-28. Candidat à la Commission, 215 sociétaires, majorité absolue 108 voix, Becque obtient 91, non élu. Au 2^e tour, 11 voix, non élu. — Pp. 56 et 71 : Présent à l'Assemblée du 11 avril 1880. Candidat ; 131 votants, 66 majorité, il obtient 61. Au 2^e tour : 37 voix. *Elu pour les années 1880-1881, 1881-1882, 1882-1883.*

(Le 5 mai 1884, Becque s'est porté candidat, mais sans succès).

Sur « Les Honnêtes Femmes »

Francisque SARCEY, « Chronique Théâtrale », *Le Temps*, 12 janvier 1880.

FOURCAUD, « Le Théâtre : Les Secondes », *La Vie Moderne*, 31 janvier 1880, pp. 78-79. [Sur la brochure parue chez Tresse].

Sur la reprise de « L'Enfant Prodigue » au Théâtre du Vaudeville, le 14 mars 1880, en matinée

ANONYME, « Courrier des Théâtres », *Le Figaro*, 11 mars 1880.

On annonce la matinée, en une seule ligne. On ajoute : « Liste des matinées qui doivent avoir lieu dimanche ; — nous disons doivent, car, si le soleil persistait, il est probable que plusieurs théâtres n'ouvriraient pas leurs portes ».

Le Temps, *Le Gaulois*, *Le Figaro* et d'autres journaux annonçaient les représentations de *l'Enfant Prodigue* pour les dimanches 14, 21 et 28 mars, toujours en matinée. (*Le Figaro* du dimanche 21 mai 1880 : « Au Vaudeville, à une heure et demie, *C'était Gertrude*, *Un Monsieur qui n'arrive jamais*, *L'Enfant Prodigue*. »). Le dimanche 3 avril, on joue en matinée *Le Nabab*.

D'après une note de M. Rondel, voici la liste des artistes : MM. Delannoy (Bernardin), Colombey (Chevillard), Faure (Théodore), André Michel (Delaunay), Castel (Eloi) ; Mmes Julia de Cléry (Clarisse), Lamare (Victoire), Saint-Marc (Mme Bernardin), Génat (Mme Bertrand), Wegler (Mme Delaunay).

1882

Sur « *Les Corbeaux* », principalement

ANONYME, « Spectacles et concerts », *Le Temps*, 11 septembre 1882.

DOM BLASIUS, « Théâtres », *L'Intransigeant*, 12 septembre 1882.

Félicien CHAMPSAUR, « Portraits Parisiens : Henry Becque », *Le Figaro*, 13 septembre 1882.

Maurice ORDONNEAU, « Echos des Théâtres », *Le Gaulois*, 13 septembre 1882. [Version d'après laquelle M. Lavoix poussa Becque en 1881 à présenter les *Corbeaux* à la Comédie-Française].

ANONYME, « M. Becque », *Le Bien Public*, 14 septembre 1882.

Jacques DORIA, « Courrier du Théâtre », *Le Henri IV*, 14 septembre 1882.

L'AMATEUR DES SPECTACLES, « Les soirs de premières. Comédie-Française. *Les Corbeaux* (14 septembre) », *Le Moniteur Universel*, 15 septembre 1882.

ANONYME, « Les pièces d'Henry Becque représentées jusqu'en 1882 », *Le Petit Journal*, 15 septembre 1882.

Louis Besson, « Courrier des Théâtres », *L'Événement*, 15 septembre 1882.

CHOUFLEURI, « Soirées Parisiennes. *Les Corbeaux*. Avant le combat. La salle. Premier Acte. Deuxième Acte. Troisième Acte. Quatrième Acte. La Sortie », *Le Gaulois*, 15 septembre 1882.

Jules CLARETIE, « La Vie à Paris », *Le Temps*, 15 septembre 1882.

DOM BLASIUS, « Théâtres », *L'Intransigeant*, 15 septembre 1882.

FRIMOUSSE, « La Soirée Parisienne », *Le Clairon*, 15 septembre 1882.

Maxime GAUCHER, « Causerie Littéraire », *La Revue Politique et Littéraire*, 15 septembre 1882 (III^e série, tome IV), p. 378.

Emile MENDEL, « Les Corbeaux », *Le Soir*, 15 septembre 1882. — « Encore les Corbeaux », 16 septembre 1882.

H. DE PÈNE, « Les Premières », *Le Gaulois*, 15 septembre 1882.

UN MONSIEUR DE L'ORCHESTRE, « La Soirée Théâtrale », *Le Figaro*, 15 septembre 1882. [Détails sur les répétitions et la représentation des *Corbeaux*].

VERT-VERT, « Théâtres », *Le Télégraphe*, 15 septembre 1882.

Auguste VITU, « Premières Représentations », *Le Figaro*, 15 septembre 1882.

Albert WOLFF, « Chronique Théâtrale », *L'Evènement*, 15 septembre 1882. [En première page].

Henry BAUER, « Les Corbeaux. Comédie-Française, 14 septembre », *Le Réveil*, 16 septembre 1882. [Article de fond].

Philibert BREBANT, « Premières Représentations », *La Presse*, 16 septembre 1882.

Philibert BRÉBANT, « Les Soirées Théâtrales », *Le XIX^e Siècle*, 16 septembre 1882.

Léon CHAPRON, « Premières Représentations », *Gil Blas*, 16 septembre 1882.

Alphonse DEFÈRE, « Premières Représentations », *Le Soir*, 16 septembre 1882.

Albert DELPIT, « Notes sur Paris », *Paris*, 16 septembre 1882.

Achille DENIS, « Comédie-Française. Les Corbeaux, comédie en quatre actes de M. Henri Becque », *L'Entr'acte*, 16 septembre 1882.

G. DORANTE, « Gazette Théâtrale », *La Patrie*, 16 septembre 1882.

B. FAGEOL, « Premières Représentations », *Le Mot d'Ordre*, 16 septembre 1882.

[Louis de] Gramont, « Les Corbeaux à la Comédie-Française », *L'Intransigeant*, 16 septembre 1882. [En première page].

Thomas GRIMM, « Les Corbeaux », *Le Petit Journal*, 16 septembre 1882. [Article de fond].

GROG, « La Soirée Parisienne », *Le Réveil*, 16 septembre 1882.

Eugène HUBERT, « La Soirée. Les Corbeaux », *Gil Blas*, 16 septembre 1882.

L. NUNÈS, « Premières Représentations », *Le Petit Caporal*, 16 septembre 1882.

PANSEROSE, « Paris la Nuit. Les Corbeaux », *L'Evènement*, 16 septembre 1882.

SAINT-JUIRS, « Premières Représentations », *La France*, 16 septembre 1882.

SCAPIN, « Soirée Parisienne », *Le Voltaire*, 16 septembre 1882.

Julien SERMET, « Les Corbeaux », *La Justice*, 16 septembre 1882.

ANONYME, « Les Corbeaux », *Journal de Genève*, 17 septembre 1882, Genève.

ANONYME, « Premières représentations. Comédie-Française. *Les Corbeaux*, pièce en quatre actes, en prose, de M. Henri Becque », *Le Petit Républicain*, 17 septembre.

Louis BESSON, « Courrier des Théâtres », *L'Événement*, 17 septembre 1882. [Indications sur les démêlés de Becque avec ceux qui voulaient « couper ». — La scène entre Blanche et Marie et Blanche et Mme de Saint-Genis].

Achille DENIS, « Chronique Parisienne », *L'Entr'acte*, 17 septembre 1882. [Une défense de la pièce et des interprètes]. — 29 septembre. [Reproduit les opinions de E. Thierry, F. Coppée et Emile Bergerat].

Henry FOUQUIER, « Causerie Dramatique », *Le XIX^e Siècle*, 17 et 19 septembre 1882.

E. LEPELLETIER, « Michel Pauper », *Le Réveil*, 17 septembre 1882. [Article de fond].

Georges MAILLARD, « Premières Représentations », *Le Pays*, 17 septembre 1882.

Jean DE MARTILLAC, « La Soirée : *Les Corbeaux* », *Le Bien Public*, 17 septembre 1882.

PÉTRUS, « Premières Représentations », *La Petite République Française*, 17 septembre 1882.

Albert PINARD, « Premières », *Le Radical*, 17 septembre 1882.

Pierre VÉRON, « Comédie-Française : *Les Corbeaux* », *Le Charivari*, 17 septembre 1882.

VERT-VERT, « Coups de Becque », *Le Télégraphe*, 17 septembre 1882.

Charles BIGOT, « Revue des Théâtres », *Le Siècle*, 18 septembre 1882.

Casimir BOVIS, « Clercs d'Huissier », *Le Citoyen*, 18 septembre 1882.

Adolphe BRISSON, « Causerie Théâtrale », *Le Bien Public*, 18 septembre 1882.

Albert DAYROLLES, « *Les Corbeaux* », *Le Combat*, 18 septembre 1882.

Maxime GAUCHER, « Causerie Dramatique », *Le Télégraphe*, 18 septembre 1882.

Clément CARAGUEL, « La Semaine Dramatique », *Journal des Débats*, 18 septembre 1882.

François COPPÉE, « Revue Dramatique : Comédie-Française : *Les Corbeaux* », *La Patrie*, 18 septembre 1882.

Ch. LA BULTIÈRE, « *Les Corbeaux* », *Le Soleil*, 18 septembre 1882.

Léon KERST, « Comédie Française : l'Interprétation des *Corbeaux* », *Le Petit Journal*, 18 septembre 1882.

Georges OHNET, « Théâtres », *Le Constitutionnel*, 18 et 25 septembre 1882.

Paul PERRET, « Revue Dramatique », *La Liberté*, 18 septembre 1882.

Francisque SARCEY, « Chronique Théâtrale », *Le Temps*, 18 et 25 septembre, 2 octobre 1882.

Edouard THIERRY, « Théâtres. Comédie-Française : *Les Corbeaux*, comédie en cinq actes, en prose, de M. Henri Becque », *Le Moniteur Universel*, 18 septembre 1882.

ANONYME, « Causerie Dramatique », *L'Opinion Nationale*, 19 septembre 1882.

Emile BERGERAT, « La Revue Dramatique et Littéraire », *Le Voltaire*, 19 et 26 septembre 1882.

Maurice DRACK, « La Semaine Dramatique », *La Vérité*, 19 septembre 1882.

Edouard DURRANC, « Courrier Dramatique », *La Justice*, 19 septembre 1882.

Henri DE LAPPOMMERAYE, « Critique Dramatique », *Paris*, 19 septembre 1882.

Léon PICARD, « Semaine Théâtrale », *Le Citoyen*, 19 septembre 1882.

HOMME MASQUÉ, « Les Cent louis de Becque », *Le Voltaire*, 22 septembre 1882. [Article de fond].

DAMON, « Théâtres », *L'Univers Illustré*, 23 septembre 1882.

E. M. DE LYDEN, « *Les Corbeaux* », *Le Monde Artiste*, 23 septembre 1882.

M. SAVIGNY, « Les Théâtres » *L'Illustration*, 23 septembre 1882.

ANONYME, « Théâtres de Paris », *Revue et Gazette des Théâtres*, 24 septembre 1882.

Alphonse BOUVRET, « La Semaine Parisienne », *L'Europe Artiste*, 24 septembre 1882.

Daniel BERNARD, « Théâtres », *L'Union*, 25 septembre 1882.

Victor FOURNEL, « Les Œuvres et les Hommes », *Le Correspondant*, 25 septembre 1882.

Charles MONSELET, « Théâtres », *Le Monde Illustré*, 30 septembre 1882.

Edmond DESCHAMPS, « Un Corbeau », *Le Réveil*, 1^{er} octobre 1882. [« A. M. Henri Becque ». Article de fond].

Louis GANDERAX, « Revue Dramatique : *Les Corbeaux* », *Revue des Deux Mondes*, 1882, LIII, 1^{er} octobre, pp. 694-706.

ANONYME, « Nouvelles », *L'Entr'acte*, 7 octobre 1882. [Sonnet : « Adieu, Suzanne, c'est la fin... »].

FOURCAUD, « Le Théâtre », *La Vie Moderne*, 7 octobre 1882.

F. BRUNETIÈRE, « Le personnage sympathique », *Revue des Deux Mondes*, 1882, LIII, 15 octobre, p. 934.

Henri DE BORNIER, « Revue du Théâtre. Drame et Comédie », *La Nouvelle Revue*, 15 octobre 1882, pp. 941-954.

Henry BAUER, « Jean qui rit et Jean qui pleure », *Le Réveil*, 30 décembre 1882. [Article de fond. Sur le public des mardis qui a sifflé *Les Corbeaux*].

Paul ALEXIS, « Bilan Littéraire. 1882. », *Le Réveil*, 31 décembre 1882.

1883

J.-J. WEISS, « Les Soirées Parisiennes de 1882. La préface de M. Becque », *Journal des Débats*, 6 juillet 1883. [Reproduit dans *Les Théâtres Parisiens*, Paris, 1896, éd. C. Lévy, p. 72].

1885

Sur « La Parisienne », principalement

FRIMOUSSE, « La Soirée Parisienne. La Parisienne », *Le Gaulois*, 8 février 1885. [Dialogue imaginé entre Becque qui s'attend aux sifflets et le directeur de la Renaissance qui lui rapporte des bravos frénétiques des spectateurs].

H. DE PÈNE, « Les Premières », *Le Gaulois*, 8 février 1885.

Julien SERMET, « La soirée d'hier », *La Justice*, 8 février 1885.

UN MONSIEUR DE L'ORCHESTRE, « La Soirée théâtrale » *Le Figaro*, 8 février 1885.

Albert VERDIER, « La Soirée Théâtrale », *La Presse*, 8 février 1885.

Auguste VITU, « Premières Représentations », *Le Figaro*, 8 février 1885

ANONYME, « La Parisienne », *Le Constitutionnel*, 9 février 1885.

ANONYME, « Premières Représentations. Théâtre de la Renaissance », *Le Pays*, 9 février 1885.

Henry BAUER, « Critique Dramatique », *L'Echo de Paris*, 9 février 1885.

Léon BERNARD-DROSNE, « Premières Représentations » *Gil Blas*, 9 février 1885

Alphonse DUCHEMIN, « Premières Représentations, Théâtre de la Renaissance », *Le Soir*, 9 février 1885.

[Louis de] GRAMONT, « Les Premières. Renaissance : *La Parisienne...* », *L'Intransigeant*, 9 février 1885.

« On dirait du Balzac, le Balzac ironiquement profond de la *Physiologie du Mariage...* »

Alexandre HEPP, « Chronique Théâtrale », *Le Voltaire*, 9 et 10 février 1885. [Deuxième article en 1^{re} page du numéro].

Léopold LACOUR, « Revue Dramatique », *La France Libre*, 9 février 1885. [Seulement quelques lignes sur *La Parisienne*].

Camille LE SENNE, « *La Parisienne* », *Le Télégraphe*, 9 février 1885.

JEAN-LOUIS, « *La Parisienne* », *La République Française*, 9 février 1885

Charles MARTEL, « Premières Représentations », *Le XIX^e Siècle*, 9 février 1885.

Octave MIRBEAU, « Auteurs et Critiques », *Le Gaulois*, 9 février 1885.

PANSEROSE, « Paris la Nuit. Théâtre de la Renaissance : *La Parisienne*, trois actes, de M. Henry Becque », *L'Événement*, 9 février 1885.

Alexandre PARODI, « Feuilleton dramatique », *La Presse*, 9 et 16 février 1885.

Paul PERRET, « Revue dramatique », *La Liberté*, 9 février 1885.

Francisque SARCEY, « Chronique Théâtrale », *Le Temps*, 9 février 1885. [Ne se trouve pas dans *Quarante ans de Théâtre*, étant un passage très court relatif à *La Parisienne*].

SCAPIN, « Soirée Parisienne. *La Parisienne* », *Le Voltaire*, 9 février 1885.

Edmond STOUILLIG, « Premières représentations : *La Parisienne* », *Le National*, 9 février 1885.

Edouard THIERRY, « Théâtres », *Le Moniteur Universel*, 9 et 16 février 1885.

Albin VALABRÈGUE, « Le Soir des Premières : *La Parisienne* », *Le Soir*, 9 février 1885.

ANONYME, « Les Théâtres », *La Paix*, 10 février 1885.

ANONYME, « Les Théâtres », *Le Rappel*, 10 février 1885.

BONIFACE, « Les premières », *Le Mot d'Ordre*, 10 février 1885.

Henry FOUQUIER, « Premières Représentations », *La France*, 10 février 1885.

Léon MARX, « Premières Représentations », *La Lanterne*, 10 février 1885.

TOUT-PARIS, « Bloc-Notes Parisien. *La Parisienne* », *Le Gaulois*, 10 février 1885.

Henry MARET, « Premières Représentations », *Le Radical*, 11 février 1885.

André VERVOORT, « *La Parisienne* », *L'Echo de Paris*, 11 février 1885.

E. MATHIEU D'AURIAC, « Renaissance : *La Parisienne* », *Le Monde Artiste*, 14 février 1885, XXV^e année, N° 7.

Charles MONSELET, « Théâtres », *Le Monde Illustré*, 14 février 1885.

M. SAVIGNY, « Les Théâtres », *L'Illustration*, 14 février 1885.

Pierre VÉRON, « Courrier de Paris », *Le Monde Illustré*, 14 février 1885.

Henri DE BORNIER, « Drame et Comédie », *La Nouvelle Revue*, 15 février 1885.

Adolphe BRISSON, « Causerie Théâtrale », *Les Annales politiques et littéraires*, 15 février 1885, pp. 103-104.

Félicien CHAMPSAUR, « Silhouettes littéraires : Henry Becque », *Les Annales politiques et littéraires*, 15 février 1885.

Louis GANDERAX, « Revue Dramatique », *Revue des Deux Mondes*, 15 février 1885, pp. 940-944.

[Louis de] GRAMONT, « *La Parisienne* et la critique », *L'Intransigeant*, 15 février 1885. [Réfutation des reproches d'immoralité, défense du système dramatique].

Charles BIGOT, « Revue des Théâtres », *Le Siècle*, 16 février 1885.

A. CLAVEAU, « Revue Dramatique », *La Patrie*, 16 février 1885.

Edmond DURRANÇ, « Courrier Dramatique », *La Justice*, 16 février 1885. [En feuilleton].

Léopold LACOUR, « Revue Dramatique : *La Parisienne*, comédie en trois actes de M. Henry Becque », *La France Libre*, 16 février 1885.

Henry DE LAPOMMERAYE, « Critique Dramatique », *Paris*, 16 février 1885.

Francisque SARCEY, « Chronique Théâtrale », *Le Temps*, 16 février 1885.

Albin VALABRÈGUE, « Le Soir des Premières », *Le Soir*, 16 février 1885.

J.-J. WEISS, « La Semaine Dramatique », *Journal des Débats*, 16 février 1885. (Reproduit dans *Les Théâtres Parisiens*, Paris, Ed. Calman Lévy, pp. 213-229).

François MIRAMONT, « Les premières de la semaine », *Le Peuple*, 17 février 1885.

Gustave GEFFROY, « *La Parisienne* », 6 mai 1885 [Collection Rondel, coupures].

... M. Henry Becque publie l'œuvre de fine analyse qui fut si bien refusée au Théâtre-Français et si mal jouée à la Renaissance.

Sur la reprise de la « Parisienne » au même théâtre au mois de décembre 1885

Auguste VITU, « Premières Représentations. Renaissance : Reprise de la *Parisienne*, comédie en trois actes.

et de la *Navette*, comédie en un acte, par M. Henry Becque », *Le Figaro*, 22 décembre 1885.

Henry BAUER, « Théâtres », *L'Echo de Paris*, 23 décembre 1885.

Charles BIGOT, « Revue des Théâtres : Reprise de la *Parisienne* et de la *Navette* de M. Becque », *Le Siècle*, 28 décembre 1885.

Jules LEMAITRE, « La Semaine Dramatique. Renaissance : La *Parisienne* de M. Henri Becque (reprise) », *Journal des Débats*, 28 décembre 1885.

Francisque SARCEY, « Chronique Théâtrale », *Le Temps*, 28 décembre 1885.

1886

Généralités

Maxime BOUCHERON, « Les auteurs de la Comédie-Française », *Le Gaulois*, 26 août 1886.

Félix LARCHER, « Antithèse : Reichenberg et Tessandier », *Revue d'Art Dramatique*, 1886, IV, octobre. [Sur la *Blanche des Corbeaux*].

Henry DE CHENNEVIÈRES, « Henry Becque », *La Revue Illustrée*, 15 décembre 1886, pp. 36-37.

Albert DELPIT, « La Vie Littéraire, III. Henri Becque », *Le Gaulois*, 26 décembre 1886. [Article de fond].

GRAMONT, « Dramaturges et Romanciers », *Revue d'Art Dramatique*, décembre 1886, pp. 351-363.

Léopold LACOUR, « L'Evolution Contemporaine au théâtre. M. Henry Becque », *La Nouvelle Revue*, 1886, XLII, pp. 96-132.

Sur la reprise des « *Honnêtes Femmes* », principalement

H. DE PÈNE, « Les Premières », *Le Gaulois*, 28 octobre 1886.

Auguste VITU, « Premières Représentations. Comédie Française. — ... Reprise des *Honnêtes Femmes*, comédie en un acte en prose, par M. Henry Becque ». *Le Figaro*, 28 octobre 1886.

Henry BAUER, « Les Premières », *L'Echo de Paris*, 29 octobre 1886.

Léon BERNARD-DEROSNE, « Monsieur Scapin », *Gil Blas*, 29 octobre 1886. [A la fin de l'article, un paragraphe est consacré aux *Honnêtes Femmes*].

FAUCHERY, « Premières. Comédie-Française. — *Monsieur Scapin*, comédie en trois actes, en vers de M. Jean Richepin. — Les *Honnêtes Femmes*, comédie en un acte,

de M. Henry Becque », *L'Intransigeant*, 29 octobre 1886. [« Maintenant, quand y applaudirons-nous la *Parisienne* ? »].

Camille LE SENNE, « Premières Représentations », *Le Télégraphe*, 29 octobre 1886.

H. RENÉ, « Premières Représentations », *L'Autorité*, 29 octobre 1886.

Edmond STOULLIG, « Premières Représentations », *Le National*, 29 octobre 1886.

Edouard THIERRY, « Théâtres », *Le Moniteur Universel*, 29 octobre 1886.

Adrien BARBUSSE, « Revue des Théâtres », *Le Siècle*, 1^{er} novembre 1886.

Léopold LACOUR, « Drame et Comédie », *La Nouvelle Revue*, 1^{er} novembre 1886.

Henri DE LAPPOMMERAYE, « Critique Dramatique », *Paris*, 1^{er} novembre 1886. [Le Post-scriptum de la chronique est consacré aux *Honnêtes Femmes*].

Jules LEMAITRE, « La Semaine Dramatique », *Journal des Débats*, 1^{er} novembre 1886.

Paul PERRET, « Revue Dramatique », *La Liberté*, 1^{er} novembre 1886.

Francisque SARCEY, Chronique Théâtrale », *Le Temps*, 1^{er} novembre 1886.

A. CLAVEAU, « Revue Dramatique », *La Patrie*, 8 novembre 1886.

Louis GANDERAX, « Revue Dramatique ». *Revue des Deux Mondes*, 15 novembre 1886, pp. 464-465.

Sur « Michel Pauper », principalement

Lucien VALETTE, « Michel Pauper », *Le Voltaire*, 23 octobre 1886.

ANONYME, « Interview avec M. Henry Becque », *Le Siècle*, 15 décembre 1886.

FRIMOUSSE, « La Soirée Parisienne. Michel Pauper », *Le Gaulois*, 16 décembre 1886.

P[aul] G[INISTY], « Soirée Théâtrale », *Le Constitutionnel*, 16 décembre 1886.

E. LEPELLETIER, « Michel Pauper », *L'Echo de Paris*, 16 décembre [Article de fond].

Emile MENDEL, « Odéon. Michel Pauper », *Le XIX^e Siècle*, 16 décembre 1886.

H. P., « Les Premières. Odéon. Michel Pauper, 1^{re} représentation à ce théâtre », *Le Gaulois*, 16 décembre 1886.

UN MONSIEUR DE L'ORCHESTRE, « La Soirée Théâtrale. Michel Pauper », *Le Figaro*, 16 décembre, 1886.

Auguste VITU, « Premières Représentations. Odéon (Second Théâtre Français). — Reprise de *Michel Pauper*, drame en cinq actes, par M. Henry Becque », *Le Figaro*, 16 décembre 1886.

Henry BAUER, « Les Premières » et « La Ville et le Théâtre », *L'Echo de Paris*, 17 décembre 1886.

Maximilien BOUCHERON, « Les Premières », *Le Mot d'Ordre*, 17 décembre 1886.

G. DORANTE, « Gazette Théâtrale », *La Patrie*, 17 décembre 1886.

GRAMONT, « Premières. Odéon : *Michel Pauper*, drame en cinq actes de M. Henry Becque », *L'Intransigeant*, 17 décembre 1886.

Camille LE SENNE, « Premières Représentations », *Le Télégraphe*, 17 décembre 1886.

H. RENÉ, « Premières Représentations », *L'Autorité*, 17 décembre 1886.

L. SERIZIER, « Chronique Théâtrale », *Le Voltaire*, 17 décembre 1886.

Edmond STOUILLIG, « Premières Représentations », *Le National*, 17 décembre 1886.

WILLY, « Autour de *Michel Pauper* », *L'Echo de Paris*, 17 décembre 1886.

Hugues LE ROUX, « Odéon. *Michel Pauper* », *Revue Bleue*, 18 décembre 1886, p. 793.

Charles BIGOT, « Revue des Théâtres », *Le Siècle*, 20 décembre 1886.

A CLAVEAU, « Revue Dramatique », *La Patrie*, 20 décembre 1885.

Henry FOUQUIER, « Causerie Dramatique », *Le XIX^e Siècle*, 20 décembre 1886.

Paul GINISTY, « Causerie Dramatique », *Le Constitutionnel*, 20 décembre 1886.

Henri DE LAPPOMMERAYE, « Critique Dramatique », *Paris*, 20 décembre 1886.

Jules LEMAITRE, « Théâtre National de l'Odéon : *Michel Pauper* », *Journal des Débats*, 20 décembre 1886.

Paul PERRET, « Revue Dramatique », *La Liberté*, 20 décembre 1886.

Francisque SARCEY, « Chronique Théâtrale », *Le Temps*, 20 décembre 1886.

Edouard THIERRY, « Théâtres », *Le Moniteur Universel*, 20 décembre 1886.

1887

Généralités

ANONYME, « *Les Polichinelles*, une nouvelle pièce de M. Henry Becque. — Les bohèmes de la finance. — Les

théories dramatiques de l'auteur des *Corbeaux*. — MM. Emile Zola et Edmond de Goncourt. — Comment travaille M. Becque. — Quels sont ces polichinelles ? », *Le Matin*, 28 août 1887.

*Sur la reprise de « Michel Pauper »
en 1886*

Emile MORLOT, « Critique Dramatique. Odéon : *Michel Pauper*, drame en cinq actes de M. Becque (reprise) », *Revue d'Art Dramatique*, 1^{er} janvier 1887, pp. 37-41.

Léon BARON, « Parisienneries », *La Vie Moderne et Tout Paris*, 8 janvier 1887 (IX^e année, n^o 2).

Louis GANDERAX, « Revue Dramatique », *Revue des Deux Mondes*, 15 janvier 1887, pp. 455-466.

Léopold LACOUR, « Drame et Comédie », *La Nouvelle Revue*, janvier-février 1887, p. 177.

Guy DE SAINT-MOR, « *Michel Pauper* », *Les Premières Illustrées* 1885-1886, pp. 117-123. [Illustration de A.-F. Gorguet].

1888

Divers

Henry DE CHENNEVIÈRES, « Henry Becque », *La Revue Illustrée*, 1^{er} mars 1888, pp. 175-177. [Portrait de Becque en conférencier, sur la couverture du numéro, fait par B. Guth, gravé par Florian].

Jules LEMAITRE, « Le Semaine Dramatique. Théâtre-Libre : *Monsieur Lamblin*, comédie en un acte, en prose, de M. Georges Ancey; *La Prose*, pièce en trois actes, de M. Gaston Salandri; *La Fin de Lucie Pellegrin*, pièce en un acte, en prose, de M. Paul Alexis. — Une représentation de *la Parisienne*, de M. Henry Becque », *Journal des Débats*, 18 juin 1888. [Reproduit ensuite dans les *Impressions*, 3^e série].

Henry CÉARD, « Histoire de la Semaine. Le Théâtre-Libre », *La Vie Populaire*, 28 octobre 1888, n^o 87, p. 115.

1889

Divers

Henry BAUER, « La Ville et le Théâtre », *L'Echo de Paris*, 17 janvier 1889.

Avant-hier, à l'issu de la représentation du Théâtre-Libre, j'ai rencontré Henri Becque, qui revient de Belgique, où il avait été prié de donner des conférences. Ses causeries sur les drames romains de Shakespeare, *Coriolan* et *Jules César*, ont été fort goûtées...

Il faut bien convenir qu'à chaque visite de Becque dans la maison, les gardes municipaux devraient faire la haie pendant qu'un huissier, le précédant, le conduirait à la meilleure loge de la salle...

Jules LEMAITRE, « Billet du Matin », 28 avril 1889.

STÉPHANO, « La Semaine Théâtrale », *L'Eventail*, Bruxelles, 29 septembre 1889.

Octave MIRBEAU, « Henry Becque », *Le Figaro*, 29 novembre 1889. [Article de fond, I et II col.].

Henry FOUQUIER, « L'Esprit Académique », *Le Figaro*, 4 décembre 1889.

Albert DUBRUJEAUD, « Chronique de Paris : Un article de M. Mirbeau. — M. Henry Becque. — Un article inédit de Balzac... », *L'Echo de Paris*, 6 décembre 1889.

1890

Généralités

Louis RICHARD, « Henry Becque », *Revue de France*, 4 janvier 1890 (1^{re} année, n° 40), pp. 631-637, à 2 col. [Tiré ensuite à part].

Anatole FRANCE « Etudes et Portraits : Henry Becque », *La Revue Illustrée*, 1^{er} février 1890, pp. 135-137.

Ernest TISSOT, « Etudes sur la littérature française. Le Théâtre réaliste français et M. Henry Becque », *Revue Internationale*, tome XXVI, III^e livraison, 15 juillet 1890, pp. 360-376.

René DOUMIC, « Le Théâtre d'hier et le Théâtre de demain », *Revue Bleue*, 6 décembre 1890, (Tome 46, n° 23), p. 721.

Paul GINISTY, « Le Théâtre de M. Henri Becque », *Le Petit Parisien* [?], [Collection Rondel, coupures. Article consacré au *Théâtre Complet*, édition 1890].

*Sur la première représentation de la « Parisienne »
à la Comédie-Française.*

Léon BRÉSIL, « La Parisienne à la Comédie-Française. Chez M. Henri Becque », 27 septembre 1890. [V. Collection Rondel, coupures].

... M. Henri Becque a lu hier à trois heures, dans la salle du Comité de la Comédie-Française, la *Parisienne*, à ses futurs interprètes... M. Jules Claretie n'a pu assister à la lecture, retenu, sur le théâtre, par la répétition générale de *Ruy-Blas*.

Henry Becque aurait déclaré à Léon Brésil : ... Certains ont taxé *La Parisienne* d'œuvre de corruption. La famille y est, en effet, mise de côté; mais ma comédie est le résultat de quinze années, d'observations sincères... Je n'ai pas voulu écrire une histoire spéciale... J'ai peint une classe de Parisiennes... Appeler la pièce *Une Parisienne* eût été une faute grammaticale.

Comme date de composition de la *Parisienne*, Becque aurait indiqué les années 1882-1885 :

— ... Quand donc avez-vous écrit la pièce ?

— En 1882. J'y travaillai jusqu'en 1885, jusqu'à la dernière minute qui précéda la première représentation.

LATOUR, « Petits Pastels, Henri Becque ». [Collection Rondel, coupures de journaux].

Henri Becque lit aujourd'hui, à la Comédie-Française, cette *Parisienne*, si connue, si admirée et si peu jouée.

P. P., « Causeries », *La Liberté* [?]. [Collection Rondel, coupures. Un Parallèle entre Becque, Molière et Regnard].

... *La Parisienne* a été lue mercredi à la Comédie-Française; nous pouvons espérer qu'on nous mettra cette pierre de scandale sous les yeux dans quelques semaines...

Georges BOYER, « Courrier des Théâtres », *Le Figaro*, 4 et 10 novembre 1890.

Georges MATHIEU, « Théâtres », *L'Intransigeant*, 6 et 13 novembre 1890.

Maurice GUILLEMOT, « Les coups de Becque », *Le Gaulois*, 11 novembre 1890.

OBJECTIF, « Henry Becque », *Le Figaro*, 11 novembre 1890. [Article de fond].

ANONYME, « *La Parisienne* au Français, conversation avec Henry Becque », *La Presse*, 12 novembre 1890.

Maurice GUILLEMOT, « Fait du jour : *La Parisienne* », *La Patrie*, 12 novembre 1890.

Hector PESSARD, « Les Premières », *Le Gaulois*, 12 novembre 1890.

UN MONSIEUR DE L'ORCHESTRE, « La Soirée Théâtrale. *La Parisienne* », *Le Figaro*, 12 novembre 1890.

Albert WOLFF, « Premières Représentations : *La Parisienne* », *Le Figaro*, 12 novembre 1890.

ANONYME, « Spectacles et Concerts », *Le Figaro*, 13 novembre 1890. [Sur la brillante soirée de Mme de Nerville où l'on joua *La Parisienne*].

Henry BAUER, « Les premières Représentations », *L'Echo de Paris*, 13 novembre 1890.

LÉON BERNARD-DEROSNE, « Premières Représentations », *Gil Blas*, 13 novembre 1890.

DOM BLASIUS, « Première Représentation. Comédie-Française. — *La Parisienne*, comédie en trois actes, de M. Henry Becque », *L'Intransigeant*, 13 novembre 1890.

ALBERT DUBRUJEAUD, « Les Premières », *Le Mot d'Ordre*, 13 novembre 1890.

HENRY FOUQUIER, « Les Premières », *Le XIX^e Siècle*, 13 novembre 1890.

INTÉRIM, « Les Premières », *Le Constitutionnel*, 13 novembre 1890.

HENRY DE LAPOMMERAYE, « Premières Représentations », *Paris*, 13 novembre 1890.

CAMILLE LE SENNE, « *La Parisienne* », *Le Télégraphe*, 13 novembre 1890.

CHARLES SAMSON, « *La Parisienne* », *La Presse*, 13 novembre 1890.

L. SERIZIER, « Chronique Théâtrale », *Le Voltaire*, 13 novembre 1890.

EDMOND STOUILLIG, « Comédie Française : *La Parisienne* », *Le National*, 13 novembre 1890.

JEAN JULLIEN, « Comédie Française : *La Parisienne* », *Art et Critique*, 15 novembre 1890, p. 728.

HUGUES LE ROUX « Chronique Théâtrale », *Revue Bleue*, 15 novembre 1890, (Tome 46, N^o 20), p. 633.

ÉMILE BERGERAT, « Chronique Théâtrale anticipée (j'en parle déjà auvergnat) du lundi 17 novembre, au rez-de-chaussée du journal *Le Temps* », *Gil Blas* 16 novembre 1890. [Article de fond].

HENRY CÉARD, « Revue Dramatique », *Le Siècle*, 17 novembre 1890.

A. CLAVEAU, « Revue Dramatique », *La Patrie*, 17 novembre 1890.

COLOMBINE, « Chronique », *Gil Blas*, 17 novembre 1890.

RENÉ DOUMIC, « Causerie Dramatique », *Le Moniteur Universel*, 17 novembre 1890.

HENRY DE LAPOMMERAYE, « Critique Dramatique », *Paris*, 17 novembre 1890. [« *La Parisienne* ou la nouvelle *Célimène*, comédie en trois actes en prose de Henry Becque, mise en vers par Jean-Baptiste Pocquelin de Molière. Personnages : Clotilde Du Mesnil, Du Mesnil, Lafont (Simpson est supprimé). — A la fin « Ici s'arrête le manuscrit et je signe : Par copie à peu près conforme, Henri de Lapommeraye »].

JULES LEMAITRE, « La Semaine Dramatique », *Journal des Débats*, 17 novembre 1890.

PAUL PERRET, « Revue Dramatique », *La Liberté*, 17 novembre 1890.

FRANCISQUE SARCEY, « Chronique Théâtrale », *Le Temps*, 17 novembre 1890.

Victor FOURNEL, « Les Œuvres et les Hommes », *Le Correspondant*, 25 novembre 1890, p. 701.

Marcel FOUQUIER, « Drame et Comédie », *La Nouvelle Revue*, novembre-décembre 1890, p. 648.

*** [Ferdinand BRUNETIÈRE], « Revue Dramatique », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} décembre 1890, pp. 699-792.

— ... J'aime encore la nature de son observation, qui ne vise point à la profondeur, mais à l'exactitude; qui y atteint presque toujours; et qui me rappelle plus d'une fois, dans *Les Corbeaux* et *La Parisienne*, celle de l'auteur de *Turcaret*.

Sur les « Querelles Littéraires »

Philippe GILLE, « Revue Bibliographique », *Le Figaro*, 3 décembre 1890.

Henry BAUER, « La Ville et le Théâtre. Querelles Littéraires », *L'Echo de Paris*, 16 décembre 1890. [Au sujet des *Querelles Littéraires* et du conflit Becque-Sarcey].

Sur « l'assignation » de Becque contre Sarcey

Georges ROBERT, « Un procès parisien. Querelle de gens de Lettres. Becque contre Sarcey », *Le Figaro*, 13 décembre 1890. [Becque s'est laissé interviewer].

ANONYME, « Becque contre Sarcey », *Le Gaulois*, 14 décembre 1890.

Charles CHINCHOLLE, « Chez M. Francisque Sarcey », *Le Figaro*, 14 décembre 1890.

E. C. « Sarcey en Justice », *L'Événement*, 15 décembre 1890.

FLY, « Becque contre Sarcey », *Le Gaulois*, 15 décembre 1890. [Consultations d'Henry Bauër, Henri de Lapommeraye, Hector Pessard et Albert Wolff].

Georges MATHIEU, « Théâtres », *L'Intransigeant*, 15 décembre 1890.

Fernand XAU, « M. Henry Becque et M. Francisque Sarcey », *L'Echo de Paris*, 15 décembre 1890.

Eugène CLISSON, « Chez M. Henri Becque », *L'Événement*, 16 décembre 1890. [Conversation avec Becque].

FRIMOUSSE, « La Soirée Parisienne. La Complainte de Becque », en vers, *Le Gaulois*, 16 décembre 1890.

GRAINDORGE, « Les étrennes de Sarcey », *L'Echo de Paris*, 16 décembre 1890. [La « copie » du texte « de l'assignation que M. Becque enverra à M. Sarcey, au 1^{er} janvier »].

M., « Lettres Parisiennes du dimanche » (Paris, 14 décembre), *La Gironde*, Bordeaux, 16 décembre 1890.

Adolphe MICHEL, « Chronique. L'auteur et le critique », *Le Siècle*, 16 décembre 1890.

Fernand XAU, « Chez Henry Becque », *L'Echo de Paris*, 16 décembre 1890.

SCARAMOUCHE, « L'affaire Becque-Sarcey », *Le Gaulois*, 17 décembre 1890. [Article de fond. Une charge contre l'« éternel mécontentement » de Becque].

Alfred CAPUS, « Chronique d'aujourd'hui. L'affaire Sarcey. La salle de la Cour d'assises », *Le Gaulois*, 19 décembre 1890.

M., « Lettres Parisiennes du jeudi », *La Gironde*, Bordeaux, 19 décembre 1890. [Sur les becquistes au Théâtre-Libre].

Octave MIRBEAU, « L'idée de M. Henry Becque », *L'Echo de Paris*, 22 décembre 1890. [Article de fond. Mirbeau établit que Becque ne cherche qu'à s'amuser en ennuyant Sarcey].

1891

F. MARTINI, « Un processo. — La Parisienne di Enrico Becque — La Moglie ideale di Marco Praga », *Nuova Antologia*, Rome, 1^{er} janvier 1891, pp. 140-149. [La scène I du 1^{er} acte est traduite en italien].

Généralités

1892

LES DEUX AVEUGLES, « Portraits documentés », *L'Echo de Paris*, 12 février 1892. [Portrait-croquis de Becque].

... Assistait à la première de *Par le Glaive* dans la loge de M. Floquet. Le Théâtre-Français ne lui fait plus son service.

Henry Becque et Abraham Dreyfus

Marcel HIRSCH, « Les Vacances », *Le Gaulois*, 6 août 1892. [Une interview d'Henry Becque].

MAIROBERT, « La Vie Théâtrale », *Revue d'Art Dramatique*, 15 août 1892, p. 247.

Marcel HIRSCH, « Les Vacances », *Le Gaulois*, 25 août 1892. [Une interview d'Abraham Dreyfus].

Abraham DREYFUS, « Essai sur la vie et les mots de Henry Becque », *Le Gaulois*, 8 septembre 1892.

NESTOR, « Les Querelles Littéraires », *L'Echo de Paris*, 8 septembre 1892. [Article de fond].

Alexandre HEPP, « Une paire d'amis », *L'Eclair*, 11 septembre 1892. [Article de fond].

1893

Généralités

Jean JULLIEN, « Henry Becque », *La Plume*, 1^{er} janvier 1893, pp. 2-3. [Hors-texte : Portrait d'Henry Becque, photographie Nadar].

Paul FOUCHER, « L'incinération de Francisque Sarcy », *Gil Blas*, 27 septembre 1893.

Emile BERGERAT, « Pour Henry Becque », *Le Journal*, 3 octobre 1893. En 1^{re} page. [Contre « l'art dramatique centralisé » qui imite Ibsen].

Sur la candidature de Becque à la députation

ANONYME, « Henry Becque, candidat à la députation », *Journal des Débats*, 21 mars 1893. [Une interview de Becque].

ANONYME, « Echos », *L'Echo de Paris*, 22 mars 1893, p. I, c. 3.

ANONYME, « Echos », *La Libre Parole*, 22 mars 1893.

ANONYME, « M. Henry Becque. Une candidature inattendue », *La Lanterne*, 23 mars 1893. [On doute que « d'ici aux élections législatives » Becque pense encore à sa candidature »].

André HALLAIS, « Au jour le jour. La candidature de M. Henry Becque », *Journal des Débats*, 23 mars 1893.

LE NAIN JAUNE, « Nouvelles à la main », *L'Echo de Paris*, 23 mars 1893. [Le mot de M. Abraham Dreyfus : « Je suis pour l'extinction du Michelpaupérisme en France »].

ANONYME, « Chronique du jour », *Le Charivari*, 24 mars 1893.

*Sur la première représentation
de la « Parisienne » au Théâtre du Vaudeville*

Henry FOUQUIER, « Les Théâtres. Vaudeville : *La Parisienne. La Victime.* (Reprises) », *Le Figaro*, 19 décembre 1893.

Henry BAUER, « Vaudeville : Reprise de *La Parisienne* », *L'Echo de Paris*, 20 décembre 1893.

V[ictor] C[OTTENS], « Premières Représentations », *Le Voltaire*, 20 décembre 1893.

E[mile] D[URET]-H[OSTEIN], « Gazette Théâtrale », *La Patrie*, 20 décembre 1893.

Jean JULLIEN, « Théâtre du Vaudeville. Reprise de *la Parisienne* », *Paris*, 20 décembre 1893.

Edmond STOULLIG, « Les Premières », *Le National*, 20 décembre 1893. [Modification de la chronique du 13 novembre 1890].

ANONYME, « Les Premières », *Le Mot d'Ordre*, 21 décembre 1893.

Paul PERRET, « Revue Dramatique », *La Liberté*, 21 décembre 1893.

Jules LEMAITRE, « Reprise de *la Parisienne* de M. Henry Becque », *Les Annales Politiques et Littéraires*, 24 décembre 1893, p. 548. [Publié déjà dans les *Impressions de Théâtre*, III^e série, 1888. Quelques passages supprimés ou remaniés sans que le ton ni l'esprit de la chronique soient changés].

René DOUMIC, « Causerie Dramatique », *Le Moniteur Universel*, 25 décembre 1893.

Francisque SARCEY, « Chronique Théâtrale », *Le Temps*, 25 décembre 1893.

Le Siècle publiait régulièrement les chroniques de M. Camille Le Senne. Dans la collection de la Bibliothèque Nationale manque juste le numéro du 25 décembre où devait se trouver la chronique sur la reprise de *la Parisienne*.

Jules LEMAITRE, « La Semaine Dramatique », *Journal des Débats*, 31 décembre 1893.

1894

Généralités

A. SOLMI, « Enrico Becque », *La Nuova Rassegna*, 15 octobre 1894, N^o 20, pp. 622-633. (Roma, Via Uffizi del Vicario, 21).

A. MAILCAILLOZ, « Le théâtre d'Henry Becque », étude.

Annales de la Société Académique de Nantes et du département de la Loire-Inférieure, 1894, deuxième semestre, Volume 5^e de la 7^e série, pp. 266-291.

*Sur la première de la « Parisienne »
au Théâtre des Variétés à Marseille*

ANONYME, « Nouvelles Artistiques », *Le Bavard*, Marseille, 27 octobre 1894.

Emile FABRE, « Le Théâtre d'Henry Becque », *Le Bavard*, Marseille, 27 octobre 1894.

P. POIRIER, « Chronique Théâtrale. Variétés. — *La Parisienne*, comédie en 3 actes de M. Henry Becque », *Journal de Marseille*, 2 et 3 novembre 1894.

ANONYME, « A propos de la *Parisienne* », *Le Bavard*, Marseille, 3 novembre 1894. [Une longue lettre de M. Emile Fabre].

Alphonse FEAUTRIER, « La Semaine Théâtrale », *Le Bavard*, Marseille, 3 novembre 1894.

Julle MOSSY, « Prise de Becque » *Le Bavard*, 10 novembre 1894. [Un dialogue entre Un Monsieur qui s'ennuie pendant une représentation de la *Parisienne* et Son voisin qui défend Becque].

1895

Sur les « Souvenirs d'un auteur dramatique »

Charles MAURRAS « Le moi dans la littérature », *La Revue Encyclopédique*, 15 juin 1895, p. 220.

Adolphe BRISSON, « Silhouettes Littéraires. Le Cas de M. Becque », *Le Gaulois*, 10 juillet 1895.

ANONYME, « Livres Nouveaux », *Revue d'Histoire Littéraire*, 15 octobre 1895, tome II, p. 620. [Une simple notice].

Généralités

* S. LANGE, « Henri Becque », *Tilskueren*, octobre 1895.

*Sur le séjour d'Henry Becque à Marseille
et sur les représentations de ses pièces
au Théâtre des Variétés*

F., « Henry Becque », *Le Bavard*, Marseille, 12 janvier 1895. [Portrait de Becque, croquis de B. Blache].

Em[ile] FABRE, « Leurs Têtes », *Le Bavard*, Marseille, 23 février 1895.

ANONYME, « Nouvelles artistiques », *Le Bavard*, Marseille, 16 novembre 1895. [On annonce l'arrivée de Becque à Marseille].

ANONYME, « Henry Becque aux Variétés », *Journal de Marseille*, 28 novembre 1895.

ANONYME, « Conférence de M. Henry Becque au Théâtre des Variétés », *Le Bavard*, Marseille, 30 novembre 1895.

« Nous devons en commençant demander pardon à M. Henry Becque et à nos lecteurs de leur offrir ainsi morcelée, mal transcrite d'après des notes hâtives, cette conférence que le public a écouté mercredi soir avec tant d'intérêt. Il est impossible de reconstituer avec des documents trop imparfaits les lucides aperçus, les théories si spirituellement audacieuses de l'auteur de la *Parisienne*... ». Suivent les passages de la conférence. M. Jean Robaglia les a reproduits dans le VII volume des *Œuvres Complètes*, en donnant l'explication suivante : « A titre de document, nous reproduisons ici la sténographie de la conférence improvisée par Becque à la place de celle qu'il devait prononcer, prise par M. Cantinello, rédacteur au journal marseillais *le Bavard* »].

ANONYME, « Un Banquet », *Journal de Marseille*, 30 novembre 1895.

Alphonse FEAUTRIER, « Variétés : *L'Argent*, comédie en quatre actes de M. Emile Fabre. — *La Parisienne*, de M. Henry Becque. — *Les Inutiles*, pièce en 5 actes, de M. Cadol », *Le Bavard*, 30 novembre 1895.

L'INDISCRET, « Echos de Marseille. Les Lettres et les Arts », *Le Bavard*, 30 novembre 1895. [Sur le banquet offert à Henry Becque à la Maison Dorée].

P. POIRIER, « Chronique Théâtrale. Une conférence de M. Henry Becque. — *La Parisienne*, comédie en 3 actes. — Les adieux de M. Antoine », *Journal de Marseille*, 30 novembre 1895. [C'est par une erreur typographique que ce numéro est daté « Samedi, 30 novembre 1895 »; il faut lire : « Dimanche 1^{er} décembre 1895 »].

1895 et 1896

Sur la candidature d'Henry Becque à l'Académie-Française

GIGALDUS (NEVEU), « M. Becque à l'Académie. M. Becque fait les visites académiques », *Le Bavard*, Marseille, 14 décembre 1895.

Georges PELLISIER, « M. Henri Becque et l'Académie »,

(*) Un astérisque indique les écrits que nous n'avons pas *de visu*.

La Revue Bleue, 23 mai 1896, (4^e série, tome V, n^o 21), pp. 655-659

Sur les « Souvenirs d'un auteur dramatique »

З. В(енгерова). «Новости иностранной литературы. I. Henry Becque. Souvenirs d'un auteur dramatique, Paris, 1895.» Вѣстникъ Европы, 1896, Н. 1, стр. 439-443.

Z. V[enguerova], « Nouvelles de la littérature étrangère. I. Henry Becque. Souvenirs d'un auteur dramatique, Paris 1895 », *Messenger d'Europe*, 1896, n^o 1, pp. 439-43.

Sur la reprise des « Corbeaux » à l'Odéon

Jules HURET, « Courrier des Théâtres », *Le Figaro*, 20 janvier 1896. [Un communiqué d'allure officieuse].

Sur « La Parisienne » à Lisbonne en 1896

ANONYME, « La Parisienne », *Programme du Théâtre D'Amelia*, 17 et 19 décembre 1896. [En portugais. Mme Charlotte Raynard et M. Antoine ont tenu les rôles principaux. Collection Rondel, dossier *Henry Becque*].

1897

Généralités

Jules HURET, « Courrier des Théâtres. Théâtres », *Le Figaro*, 8 janvier 1897. [Sur les protestations du public contre une conférence de Sarcey sur l'*Heureux Naufrage* de Plaute. « Il paraît que ce petit scandale est la revanche des admirateurs de M. Becque qui avait été également sifflé par les « philistins », il y a quinze jours »].

Jacques DU TILLET, « Le Théâtre des Jeunes », *Revue d'Art Dramatique*, tome I, n^o 3, janvier 1897, pp. 145-156.

ANONYME, « Enquête sur l'influence des lettres scandinaves », *La revue blanche*, 15 février 1897, n^o 89, p. 154, III.

A. G., « Nouvelles artistiques », *Le Bavard*, 1^{er} mai 1897. *La Revue de Paris* publiera dans son prochain numéro une comédie en un acte, en prose, de M. Henri Becque, le *Départ*.

Henri PRADALÈS, « Henry Becque », *Revue d'Art Dramatique*, tome I, n^o 4, février 1897, pp. 225-234.

Camille LEGRAND, « La Quinzaine Parisienne », *Revue Illustrée*, 15 octobre 1897.

R.-M. FERRY, « Chronique Dramatique : Un coup d'œil

en arrière. — M. Henry Becque et le naturalisme... », *La Revue Hebdomadaire*, VII^e année, N^o 1 (4 décembre 1897).

*A propos de la première représentation
des « Corbeaux » à l'Odéon*

Jules HURET, « Courrier des Théâtres. Théâtres », *Le Figaro*, 14 janvier 1897.

« *Les Corbeaux*, la célèbre comédie d'Henry Becque sera représentée cette saison. Elle passera immédiatement après le *Cheminéau* de M. J. Richepin ».

Henry BAUER, « Chronique », *L'Echo de Paris*, 18 octobre 1897.

Emmanuel ARÈNE, « Les Premières : *Les Corbeaux* », *Le Matin*, 4 novembre 1897.

Th. AVOUDE, « *Les Corbeaux* », *La Liberté*, 4 novembre 1897.

Léon BERNARD-DEROSNE, « Premières Représentations », *Gil Blas*, 4 novembre 1897.

Félix DUQUESNEL, « Les Premières », *Le Gaulois*, 4 novembre 1897.

Henry FOUQUIER, « Les Théâtres », *Le Figaro*, 4 novembre 1897.

INTÉRIM, « Chronique Dramatique », *La Libre Parole*, 4 novembre 1897.

Léon KERST, « Premières Représentations », *Le Petit Journal*, 4 novembre 1897.

Camille LE SENNE, « *Les Corbeaux* », *Le Siècle*, 4 novembre 1897.

Cattule MANDÈS, « Premières Représentations », *Le Journal*, 4 novembre 1897. [Publié ensuite dans *l'Art au Théâtre*].

Charles MARTEL, « *Les Corbeaux* », *L'Aurore*, 4 novembre 1897.

MONSIEUR LOHENGRIN, « La Soirée parisienne », *Le Journal*, 4 novembre 1897. (Dessins, vignettes de Jehan Testevuide).

Gaston SENNER, « Soirée Parisienne », *La Presse*, 4 novembre 1897.

Edmond STOULLIG, « Premières Représentations », *Le National*, 4 novembre 1897.

Georges VANOR, « Les Premières », *La Paix*, 4 novembre 1897.

Henry BAUER, « Les Premières Représentations : Odéon. *Les Corbeaux* », *L'Echo de Paris*, 5 novembre 1897.

A. BIGUET, « *Les Corbeaux* », *Le Radical*, 5 novembre 1897.

René BENOIST, « Les Soirs de Premières », *Le Moni-*

teur *Universel*, 5 novembre 1897; « Causerie Dramatique », 8 novembre 1897.

Félicien CHAMPSAUR, « Premières Représentations », *La France*, 8 novembre 1897.

DOM BLASIUS, « *Les Corbeaux* », *L'Intransigeant*, 5 novembre 1897.

Victor DE COTTENS, « Reprise de *Les Corbeaux* », *Le Voltaire*, 5 novembre 1897.

H[enry] DE G[ORSE], « La Vie Théâtrale », *La Patrie*, 5 novembre 1897.

J. LECOCQ, « La Vie Théâtrale », *La Patrie*, 4 novembre 1897; « Soirée Parisienne », 5 novembre 1897.

Eugène LINTILHAC, « Chronique Dramatique », *Le XIX^e Siècle*, 5 novembre 1897.

Paul MARROT, « Les Premières », *La Lanterne*, 5 novembre 1897.

Henri PELLIER, « Premières Représentations », *La Petite République*, 5 novembre 1897.

Robert VALLIER, « *Les Corbeaux* », *La République Française*, 5 novembre 1897.

ANONYME, « *Les Corbeaux* », *L'Autorité*, 6 novembre 1897.

Olivier DE GOURGUFF, « Semaine Théâtrale », *La Civilisation*, 6 novembre 1897.

Henri SECOND, « Critique Dramatique », *L'Evènement*, 6 novembre 1897.

Jules CHANCEL, « Le Théâtre à Paris, Odéon : *Les Corbeaux...* », *Le Bavard*, 7 novembre 1897.

Paul PERRET, « Revue Dramatique », *La Liberté*, 7 novembre 1897.

A. CLAVEAU, « Chronique Théâtrale », *Le Soleil*, 8 novembre 1897.

Emile FAGUET, « La Semaine Dramatique », *Journal des Débats*, 8 novembre 1897.

Olivier DE GOURGUFF, « Théâtre de l'Odéon. *Les Corbeaux* », *Le Pays*, 8 novembre 1897. [Reproduction du feuillet de la *Civilisation* du 6 novembre].

A. F., LUGNÉ-POE, « Huit jours de Théâtre », *La Presse*, 8 novembre 1897.

Adolphe MAYER, « La Semaine Dramatique », *Le Soir*, 8 novembre 1897.

Francisque SARCEY, « Chronique Théâtrale », *Le Temps*, 8 novembre 1897.

ANONYME, « Premières Représentations », *La Justice*, 9 novembre 1897. [Reproduction de la chronique du *Soir* d'Aldolphe Mayer].

Gustave GEFFROY, « La Revue Dramatique », *La Re-*

vue Encyclopédique Larousse, 11 novembre 1897, N° 223, pp. 1036-1040. [Avec des jugements de la presse].

Georges LEFÈVRE, « *Revue Dramatique* », *La Revue des Revues*, novembre 1897, p. 369.

Henri BARBUSSE, « *Premières représentations et reprises* », *La Revue du Palais*, 1897, N° 3, p. XVII.

Emile BLÉMONT, « *Critique Dramatique* », *La Revue de France*, décembre 1897, II^e année, N° 13, p. 983.

Jules CASE, « *Les Corbeaux* », *La Nouvelle Revue*, 1897, A. FERDINAND HEROLD, « *Les Corbeaux* », *Mercur de France*, décembre 1897, p. 909.

Maurice LEFÈVRE, « *Chronique Théâtrale* », *Le Monde Moderne*, décembre 1897, (III^e année).

Philippe MALPY, « *Le Théâtre Littéraire* », *Revue d'Art Dramatique*, décembre 1897, p. 1078.

Emile STRAUS, « *Les Corbeaux* », *La Critique*, 5 décembre 1897, p. 213. [III^e année, N° 67. Article de fond].

Sur « Les Corbeaux » au Théâtre des Variétés à Marseille en 1897

ANONYME, « *Nouvelles Artistiques* », *Le Bavard*, 19 juin 1897 (« C'est au mois d'octobre que M. Paul Ginisty reprendra, à l'Odéon, les *Corbeaux*. L'admirable pièce de Henry Becque n'a plus été jouée à Paris depuis dix ans. Nous espérons que M. Simon la montera à Marseille, dès le début de sa saison théâtrale »). — 31 juillet (« M. Henry Becque est nommé officier. Nous adressons au maître dramaturge... nos plus cordiales félicitations »).

Emile FABRE, « *Le Semaine Théâtrale* », *Le Bavard*, 25 septembre 1897.

ANONYME, « *Spectacle du 18 octobre* », *Le Petit Marseillais*, 18 octobre 1897 : « *Relache pour répétition générale des Corbeaux* ». — 19 octobre : « *Ce soir, première des Corbeaux* ». — 20 octobre : « *Ce soir à 8 heures et demie, les Corbeaux, 4 actes; les Suites d'un Bal* ». — 21 octobre : « *Ce soir à 8 heures et demie les Corbeaux, 4 actes* ». — 22 octobre : « *Ce soir à 8 heures et demie, L'Habit, 1 acte; les Corbeaux, 4 actes* ». — 24 octobre : « *... A 8 heures et demie, les Corbeaux, 4 actes; Georges Dandin, 3 actes* ». — 31 octobre : « *A 2 h., les Corbeaux et Dormez, je le veux !* »

1898

Généralités

Georges RODENBACH, « *Le Théâtre d'aujourd'hui* », *Le Figaro*, 13 janvier 1898. (Article de fond).

Francisque SARCEY, « Grains de bon sens », *Le Figaro*, 12 novembre 1898, page II.

Jules CLARETIE, « Persécutés, persécuteurs », *Le Journal*, 16 novembre 1898. [Allusion à Becque et à ses articles dans *La Volonté* de 1898].

Gustave LARROUMET, « Le Théâtre français vu de l'étranger », *Le Figaro*, 4 décembre 1898.

Sur « La Navette » au Théâtre des Capucines

D'après un programme : *L'Illustration*, 56^e année, Numéro-Programme, *La Navette* est jouée aux Capucines le 20 mai 1898, avec *Silvérie ou les fonds hollandais* d'A. Allais et Tristan Bernard; *La Baladeuse*, de G.-A. de Cail-lavet et A. Franck, etc.

Interprètes : Garbagni (de l'Odéon), Armand; Lebreu (des Nouveautés), Arthur; Trolly-Tréville (des Bouffes-Parisiennes), Alfred; Mme Lucy-Gérard (de l'Odéon), Antonia; Barklay, Adèle.

Bibliothèque de l'Arsenal, Collection Rondel, dossier *Henry Becque*, Carton n^o 2.

ANONYME, « Courrier des Théâtres », *Journal des Débats*, 21 mai 1898. (« Un nouveau petit théâtre, les Capucines... »)

DOM BLASIUS, « Premières Représentations. Le Théâtre des Capucines », *L'Intransigeant*, 21 mai 1898. (« ...C'est le privilège du talent de ne pas vieillir... »)

Emile FAGUET, « La Semaine Dramatique.. Théâtre de l'Œuvre... Théâtre des Capucines », *Journal des Débats*, lundi 23 mai 1898.

... Il [le Théâtre des Capucines] nous donnait jeudi dernier comme représentation d'ouverture : *la Navette*, de M. Henri Becque, dont je ne vous apprendrai rien en vous disant qu c'est un petit chef-d'œuvre, et qu'on n'exagérerait pas beaucoup en assurant que tout le « théâtre cruel » en est sorti *La Navette* n'a pas été extrêmement bien jouée..

1899

Sur la première représentation de la « Parisienne » au Théâtre Antoine

Henry FOUQUIER, « Les Théâtres. Théâtre Antoine : *La Parisienne* (reprise) », *Le Figaro*, 23 avril 1899.

Francisque SARCEY, « Chronique Théâtrale. Mort d'Edouard Pailleron... », *Le Temps*, 24 avril 1899. [Sarcey classe la *Parisienne* parmi les œuvres qui resteront; il ne parle pas de la reprise au Théâtre Antoine].

Edmond SÉE, « La Semaine Dramatique. Théâtre-Antoine. *La Parisienne* », *La Presse*, 24 avril 1899.

Robert DE FLERS, « Chronique », *Revue d'Art Dramatique*, mai 1899, p. 140.

*Sur la vie et l'œuvre d'Henry Becque
à l'occasion de sa mort*

ANONYME, « La santé de M. Henri Becque », *Journal de Marseille*, 12 et 13 mai 1899.

ANONYME, « Henry Becque », *Le National*, 13 et 17 mai 1899.

ANONYME, [« Henry Becque est mort bien vite »], *Le Figaro*, 13 mai 1899. [Après l'article d'Henry Fouquier, en 1^{re} page].

ANONYME, « La Mort de M. Henri Becque », *La Revue*, organe du parti démocratique et fédéraliste vaudois, Lausanne, 13 mai 1899.

ANONYME, « La mort de M. Henri Becque », *Le Temps*, 13 mai 1899.

ANONYME, « La mort de M. Henry Becque. Les derniers moments », *La Liberté*, 13 mai 1899.

ANONYME, « Mort de M. Henry Becque », *La Presse*, 13 mai 1899. [Notice élogieuse en 1^{re} page].

ANONYME, « Mort de M. Henri Becque. Paralysie générale. Premières atteintes du mal. La carrière du dramaturge », *Le Matin*, 13 mai 1899.

ANONYME, « Silhouette. Henri Becque », *L'Aurore*, 12 mai 1899.

Henry BAUER, « Henry Becque », *Le Journal*, 13 mai 1899. [Article de fond].

JEAN-BERNARD, « Henry Becque », *Gil Blas*, 13 mai 1899, en 1^{re} page.

Pierre CASTEX, « Note Parisienne », *La France*, 13 mai 1899.

Henry FOUQUIER, « Henry Becque », *Le Figaro*, 13 mai 1899.

FUNETIÈRES [un des amis de Becque], « Henry Becque », *Le Soleil*, 13 mai 1899. [Article de fond].

Paul GAVAULT, « Henry Becque », *Le Soir*, 12-13 mai 1899.

Albert LE ROY, « Henry Becque », *L'Événement*, 13 mai 1899. [Article de fond].

Camille LE SENNE, « Henry Becque », *Le Siècle*, 13 et 16 mai 1899.

Jean MÉRAC, « Chronique : Mortus est Pauper », *La Paix*, 13 mai 1899.

Marie-Louise NÉRON, « Henry Becque », *La Fronde*, 13 mai 1899. [En première page].

O. R., « La Mort de M. Henri Becque », *La Libre Parole*, 13 mai 1899.

P., « Henry Becque », *Le Petit Bleu*, 13 mai 1899. [Une photographie. Dessin de Laurent Gsell. En bas : Fac-similé d'une eau-forte de Rodin].

Maurice SPRONCK, « Henry Becque », *La Liberté*, 13 mai 1899.

ANONYME, « Henry Becque », *La Dépêche*, Toulouse, 14 mai 1899.

ANONYME, « Henry Becque », *La République Française*, 14 mai 1899.

ANONYME, « Henry Becque », *Le Siècle*, 14 mai 1899.

ANONYME, « La mort de l'auteur dramatique Henri Becque », *L'Eclair*, 14 mai 1899.

ANONYME, « Les obsèques de Henry Becque », *Le XIX^e Siècle*, 14 mai 1899. [Extraits du discours d'H. de Bornier sur la tombe de Becque].

ANONYME, « Les obsèques de Henry Becque », *Le Moniteur Universel*, 14 mai 1899.

ANONYME, « Propos du lundi », *Le Petit Var*, Toulon, 14 mai 1899. [Article de fond].

Paul COSTARD, « Le Théâtre d'Henry Becque », *Le Gaulois*, 14 mai 1899. [Article de fond].

Hugues DESTREM, « Mort de Henry Becque », *Le Rappel*, 25 Floréal an 107 (14 mai 1899). Le même article dans *Le XIX^e Siècle*, 14 mai 1899.

Henri DUVERNOIS, « Les Morts qui restent : Henry Becque. L'Homme », *La Presse*, 14 mai 1899.

Alexandre HEPP, « Les Quotidiennes : Des Mots », *Le Journal*, 14 mai 1899.

Marcel L'HEUREUX, « Notes sur Henry Becque », *La Liberté*, 14 mai 1899.

Paul MARROT, « Henri Becque », *La Lanterne*, 14 mai 1899.

Gaston MERY, « Au jour le Jour. Un grand Raté », *La Libre Parole*, 14 mai 1899.

Lucien MUHLFELD, « Henry Becque », *L'Echo de Paris*, 14 mai 1899.

O. R., « La Mort de M. Henri Becque », *La Libre Parole*, 14 mai 1899.

Camille DE SAINTE-CROIX, « Henry Becque », *La Petite République*, 14 mai 1899.

Edmond SÉE, « Les Morts qui restent : Henry Becque. L'auteur dramatique », *La Presse*, 14 mai 1899.

SÉVERINE, « Notes d'une frondeuse : Henry Becque », *La Fronde*, 14 mai 1899.

G[aspard] V[ALETTE], « Au jour le jour. Henry Becque », *La Suisse*, Genève, 14 mai 1899.

Y., « Au jour le jour. Henry Becque », *Journal des Débats*, 14 mai 1899.

ANONYME, « La Mort de Henry Becque », *Le XIX^e Siècle*, 15 mai 1899.

ANONYME, « La Mort de Henry Becque », *Le Rappel*, 15 mai 1899. [Même texte que dans *Le XIX^e Siècle*].

ANONYME, « M. Henry Becque », *Gazette de Lausanne et Journal suisse*, Lausanne, 15 mai 1899.

ANONYME, « Nécrologie », *L'Univers et le Monde*, 15 mai 1899.

Emile BERGERAT, « Opinions : Henry Becque », *L'Eclair*, 15 mai 1899.

Jules CASE, « Henry Becque », *Le Petit Bleu*, 15 mai 1899.

Emile FAGUET, « Mort de M. Henry Becque », *Journal des Débats*, 15 mai 1899.

Léo MARCHÈS, « Notes Parisiennes. Indigents de lettres », *L'Evènement*, 15 mai 1899.

Albert ROBERT, « Lettres Parisiennes du Dimanche », *La Petite Gironde*, 15 mai 1899, Bordeaux.

ANONYME, « Correspondance particulière : Henry Becque », *Journal de Genève*, Genève, 16 mai 1899.

ANONYME, « Henry Becque », *Le Sémaphore de Marseille*, 16 mai 1899.

ANONYME, « Les Obsèques d'Henry Becque », *Journal des Débats*, 16 mai 1899.

ANONYME, « Les Obsèques de Henry Becque », *La République Radicale*, 16 mai 1899.

ANONYME, « Les obsèques de M. Becque », *L'Aurore*, 16 mai 1899.

ANONYME, « Obsèques d'Henry Becque », *Le Siècle*, 16 mai 1899. [Conclusion du discours de Camille Le Senne].

ANONYME, « Obsèques de M. Henry Becque », *La Patrie*, 16 mai 1899.

ANONYME, « Obsèques de M. Henry Becque », *Le Temps*, 16 mai 1899.

JEAN-BERNARD, « La Vie à Paris, Henry Becque », *L'Indépendance Belge*, Bruxelles, 16 mai 1899.

JEAN-BERNARD, « Henry Becque », *La Tribune de Lausanne et Estafette*, Lausanne, 16 mai 1899.

Francis Chevassu, « Chronique de Paris », *Gil Blas*, 16 mai 1899. [Article de fond].

Robert DIEUDONNÉ, « Les Obsèques d'Henry Becque. A l'église, au cimetière », *La Presse*, 16 mai 1899.

Henri DES HOUX, « Francisque Sarcey. Brusque disparition. En même temps que Becque. Prophétie qui s'est réalisée », *Le Matin*, 16 mai 1899.

Louis DE GRAMONT, « Menus propos sur Henry Becque », *La Presse*, 16 mai 1899.

Gustave GEFFROY, « Henry Becque », *L'Aurore*, 16 mai 1899. [Article de fond].

Eugène TAVERNIER, « Becque et Pailleron », *L'Univers et le Monde*, 16 mai 1889. [Article de fond].

ANONYME, « Les Obsèques de Henry Becque. Au Père-Lachaise. Discours d'Henry Bauër », *La Petite République*, 17 mai 1899. [Discours d'Henry Bauër *in extenso*].

ANONYME, « Les Obsèques d'Henry Becque », *Le XIX^e Siècle*, 17 mai 1899. [Discours de M. Roujon].

Henry CÉARD, « Francisque Sarcey. Le critique dramatique ». *L'Evènement*, 17 mai 1899.

Lucien DESCAVES, « Deuil Ephémère », *L'Aurore*, 17 mai 1899. [Article de fond].

ANONYME, « A travers Paris », *Le Figaro*, 18 mai 1899, [Sur un mort intestat et sur les obsèques religieuses de Becque].

ANONYME, « Deux morts dans le monde des théâtres et des lettres », *La Tribune de Genève*, Genève, 18 mai 1899.

ANONYME, « Nos gravures : Henry Becque », *Le Monde Illustré*, 18 mai 1899. [Gravure, phot. Bary].

Henry CÉARD, « Deux Tombes », *Le National*, 18 mai 1899.

Paul DOLLFUS, « Courrier de Paris », *L'Évènement*, 18 mai 1899. [Article de fond].

H. HARDUIN, « Grands Hommes », *Le Matin*, 18 mai 1899.

Antonin BUNAND, « Henry Becque », *Le Voltaire*, 19 mai 1899.

ANONYME, « La Mort d'Henry Becque », *L'Illustration*, 20 mai 1899. [Gravure, phot. Bary].

Jacques DU TILLET, « Théâtres. Henry Becque », *Revue Bleue*, 20 mai 1899, n° 20, pp. 633-636.

R.-M. FERRY, « Chronique Dramatique », *La Revue Hebdomadaire*, 20 mai 1899. [Gravure, portrait de Becque].

LAZARILLE, « Echos de partout », *La Semaine Littéraire*, Genève, 20 mai 1899, pp. 239-240.

Louis DE GRAMONT, « Menus propos. Misère », *La Presse*, 21 mai 1899.

Gustave LARROUMET, « Chronique Théâtrale. Francisque Sarcey. — Henry Becque... », *Le Temps*, 22 mai 1899.

NEMO, « Feljton Paryzki. Paryz, 18 maja », *Kraj*, Petersburg, n° 20, 14/26 maja 1899 r, str. 41.

Nemo, « Feuilleton parisien. Paris, le 18 mai », *Le Pays*, Pétersbourg, n° 20, 14/26 mai 1899, p. 41, c. 3. [Avec une photographie de Becque].

Ludwik SZCZEPANSKI, « Henri Becque. *L'Amour moderne* », *Kraj*, Pétersbourg, rok XVIII, n° 20, dnia 14 (26) maja 1899 r. Dział ilustrowany. Str. 39. [Traduction polonaise du sonnet : « Je n'ai rien qui me la rappelle »]

JEAN-BERNARD, « Lettre Parisienne », *La Suisse*, Genève, 27 mai 1899.

Edmond PICARD, « Henry Becque », *L'Art Moderne*, Bruxelles, 28 mai 1899, pp. 182-183.

Henry BAUER, « Discours prononcé par M. Henry

Bauër sur la tombe d'Henry Becque », *Revue d'Art Dramatique*, juin 1899, pp. 163-166.

Emile FAGUET, « Deux Morts », *Revue de Paris*, 1^{er} juin 1899 (t. III), pp. 578-586.

Gustave KAHN, « Henry Becque », *La revue blanche*, 1^{er} juin 1899, n° 144, pp. 180-185. [Avec un croquis, Becque vers 1899].

La Plume, 1^{er} juin 1899 (XI^e année, n° 243), publie sous le titre : « Henry Becque devant la presse » les extraits des chroniques écrites à propos de la mort de Becque par A. Le Roy, Hugues Destrem, Tout-Paris, Lucien Muhlfeld, Henry Bauër, Alexandre Hepp, ainsi que des extraits du livre de Fritz Du Bois *Henry Becque, l'homme, le critique, l'auteur dramatique*.

Paul SOUDAY, « Un auteur et un critique », *La Quinzaine*, 1^{er} juin 1899, pp. 339-359.

Marcel THÉAUX, « Chronique », *La Grande Revue*, 1^{er} juin 1899, pp. 765-767.

Jules WOGUE, « Le Théâtre de Henry Becque », *La Grande Revue*, 1^{er} juin 1899, pp. 604-632.

Samuel CORNUT, « Causerie Littéraire. Henry Becque », *La Semaine Littéraire*, Genève, 3 juin 1899, pp. 253-255.

Henry DETOUCHE, « Mœurs. Une page sur Henry Becque », *La Critique*, 5 juin 1899, n° 103, p. 87-88, 2 col.

З. В(енгеров), «Новости иностранной литературы. I. Henry Becque (1837-1889)», *Вѣстникъ Европы*, 1899, Н. VI, стр. 834-838.

Z. V(enguerov), « Nouvelles de la littérature étrangère. I. Henry Becque (1837-1899) », *Messenger d'Europe*, 1899, n° 6, pp. 834-838.

Анонимъ, Заграничныя историческія новости и мелочи. Смерть Зеллера, Сарсэ, Пальерона и Бекка, Историческій Вѣстникъ, годъ двадцатый, июнь, 1899, стр. 1099-1102.

Anonyme, « Nouvelles et échos historiques de l'étranger. Mort de Zeller, Sarcey, Pailleron et Becque », *Messenger historique*, année XX, juin 1899, pp. 1099-1102.

Lucio D'AMBRA, « Courrier d'Italie », *Revue d'Art Dramatique*, juillet 1899, p. 316.

Gustave LARROUMET, « Chronique Théâtrale. Henry Becque », *Le Temps*, 3 juillet 1899.

Gustave GEFFROY, « Henry Becque », *Revue Encyclopédique*, 12 août 1899, pp. 621-626. [Trois photographies de Becque. Jugements de la presse. Fac-similé d'un autographe].

Jules VALLÈS, « Le Théâtre Nouveau », *Le Réveil*, 19 septembre 1899 [« A Henri Becque »]. — 25 septembre [Suite].

P. Camille DE BEAUPUY, S. J., « Etudes dramatiques : Deux écrivains de transition [Henry Becque et Edouard Pailleron] », *Etudes*, publiées par les pères de la Compagnie de Jésus, 5 octobre 1899, pp. 28-38.

Sur l'influence d'Henry Becque

Paul SOUDAY, « Théâtre Contemporain. Après Henry Becque », *La Quinzaine*, 16 novembre 1899 (VI^e année, n^o 122), pp. 190-213.

Philipp STEIN, « Zehn Jahre der Freie Bühne », *Bühne und Welt*, 1899 (I Jahrgang, II halbjahr), S. 634, Berlin.

1900

Généralités

J. N. van HALL, « Dramatisch Overzicht : *Les Corbeaux* van Henri Becque », *De Gids*, maart 1900 (Vier en zestigste Jaargang, vierde Serie), Ss. 511-519, Amsterdam, P. N. van Kampen Zoon.

J. Ernest CHARLES, « Un caveau pour Henry Becque », *Revue Bleue*, 14 juillet 1900, (tome XIV, n^o 2), pp. 90-92.

Sur « La Parisienne » au Théâtre de Monte-Carlo

ANONYME, « La Parisienne », *Programme*, 14 décembre 1900. [MM. Antoine, Louis Gauthier (Simpson) et Matrat (Du Mesnil) et Mmes Lebargy et Moret (Adèle). Collection Rondel, dossier *Henry Becque*, carton n^o 2].

1903

Ernest TISSOT, « Les vaincus victorieux », *Revue Bleue*, 1903, N^o 3, 18 juillet, pp. 70-74; n^o 4, 25 juillet, pp. 117-120.

MONTBRUN, « La Disparition de Becque », 5 novembre 1903. [Collection Rondel, coupures].

1904

Généralités

(Surtout à l'occasion de la construction de la sépulture de Becque)

NOZIÈRE, « A propos d'Henry Becque », 11 janvier 1904. [Collection Rondel, coupures].

Joseph GALTIER, « Promenades et Visites », *Le Temps*, 26 janvier 1904.

Gustave KAHN, « Le tombeau d'Henry Becque », *La Nouvelle Revue*, 1904 (tome XXVIII, n° 107), pp. 243-246.

Marcel LAURENT, « Le Théâtre de demain », *La Grande Revue*, 15 avril 1904, pp. 60-70.

Henri D'ALMÉRAS, « Les deux premières pièces d'Henry Becque », *La Chronique des Livres*, Supplément au n° 10, du 25 mai 1904, tome VI, pp. 38-39.

Edmond SÉE, « Henry Becque », 28 mai 1904. [Collection Rondel].

Et je le vois enfin à un bal chez Alexandre Natanson, pareil à un enfant fou, la chemise affranchie, le gilet ouvert toujours ; suant, soufflant de joie, ses cheveux blancs collés sur son bon front rougi, et entraînant dans un galop — sans rosserie, non plus, celui-là — une exquise personne, très blonde et très mince... Mme Edmond Rostand, obscure encore, cette année-là, mais déjà si jolie.

Robert DE FLERS, « Henry Becque. *La Parisienne* », *Le Figaro*, 30 mai 1904.

Emile FAGUET, « Henry Becque », *Le Gaulois*, 31 mai 1904.

... Il faut convenir que le public n'a pas été aussi injuste envers Henry Becque qu'il l'a dit lui-même et surtout que ses amis l'ont répété. Il est incontestable qu'il n'a fait que deux comédies : la *Parisienne* et les *Corbeaux* et que l'amitié la plus passionnée ne saurait soutenir que *Michel Pauper* soit une pièce très intéressante et que *Une [!] honnête femme* soit autre chose qu'un très adroit pastiche en un acte, des procédés de Molière. Ce n'est pas cependant la faute d'une nation, si deux pièces remarquables et qui ont grand succès ne suffisent pas à faire à un homme ce qu'on appelle une grande situation.

... Je ne sais, à vraid dire, s'il en [de la pauvreté] a beaucoup souffert. Je l'ai beaucoup connu, je ne l'ai jamais entendu se plaindre.

... Mais avez-vous remarqué que seul peut-être de tous ses contemporains il fait, maintenant qu'il est de l'autre siècle, un singulier effet ? Il ne paraît pas *actuel*, non, pas du tout, mais aussi il ne paraît pas *suranné*. Il paraît *vieux*, ce qui est tout autre chose ; il paraît *classique*. On ne l'écoute pas comme de l'Emile Augier, on l'écoute comme du Molière.

Xavier ROUX, « Quelques souvenirs sur Becque », *La Chronique des Livres*, 10 juin 1904, pp. 129-138. [Reproduction du sonnet : « Je me souviens de ma jeunesse... » — Une scène jusqu'alors inédite d'un acte inachevé. Personnages : Germaine et Georges, et le mari derrière un vitrage. C'est une variante des scènes entre Clotilde et Lafont de la *Parisienne*].

Maurice GUILLEMOT, « Henry Becque », *La Grande Revue*, 15 juin 1904, (VIII^e année, n° 6), pp. 497-508.

[Sonnet : « Je n'ai rien qui me la rappelle » in extenso, p. 506].

Edmond SÉE, « Henry Becque », *La Renaissance Latine*, 15 juin 1904 (III^e année, n^o 6), pp. 417-429.

Georges ANCEY, « Henry Becque », *Les Essais*, juin 1904, (1^{re} année, n^o 3), pp. 146-152.

Molière, Beaumarchais, Becque, tels sont les trois noms qui me viennent à l'esprit, inséparables et conséquents les uns des autres, quand on parle du théâtre de France.

Albert-Emile SOREL, « Henry Becque, *Le Carnet*, novembre 1904, 7^e année, n^o 11, pp. 169-182.

Ernest TISSOT, « Le Théâtre d'Henry Becque », *La Revue Générale*, décembre 1904 (40^e année, n^o 6), pp. 839-859.

Mrs., Craigie, « On a Great Little Masterpiece », *Academy and Literature*, 1904, vol. 67, p. 17.

D'après M. Eric Dawson.

* E. JÆDE, « Henry Becque », *Festschrift zum elften deutschen Neuphilologentage*, Cologne, Neubner, Ss. 34-36.

1905

* HIPPEKE, « Jaede — Henry Becque », *Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht*, 1905, IV, 3.

1907

Généralités

Lucien DESCAGES, « Henry Becque », *Le Censeur politique et littéraire*, 4 mai 1907 (II^e année, N^o 18). [Conférence faite à l'Odéon].

Sur la reprise de la « Parisienne » à l'Odéon le 25 avril 1907

ANONYME, « La Parisienne », *Le Petit Programme parisien illustré*, 25 avril 1907. [Collection Rondel].

Dans ce programme officiel on lit : « Au troisième acte, Clotilde a une ombre de chagrin ; elle a obtenu la place que désirait son mari : oui, *mais pour réussir*, elle était devenue la maîtresse du fils de Mme Simpson... »

1908

*A propos du monument d'Henry Becque
sur la vie et l'œuvre*

Georges MONTORGUEIL, « Une confession d'Henry Becque. Pour que les auteurs des discours sur Henry Becque sachent d'abord ce qu'il pensait de lui-même », *L'Eclair*, 9 février 1908. [Article de fond. Croquis de Rodin : « Henry Becque ». Passages d'une lettre inédite de Becque à Louis Desprez].

Jean MORÈAS, « La Route », *Vers et Prose*, mars-avril-mai 1908, pp. 23-28. (« Extrait de *Esquisses et Souvenirs*, ouvrage qui paraîtra très prochainement à la librairie du *Mercur de France* »).

Marcelle ADAM, « Henry Becque et Rodin », *Le Figaro*, 22 mai 1908.

Rue de l'Université, dans son atelier aux murs blanchis à la chaux. j'ai vu hier Auguste Rodin... Le maître, à petits coups serrés de lime, donnait à un marbre cette matité de chair dont il a le secret. Devant la *Porte de l'Enfer*, un buste était placé, une tête d'homme nerveuse, aux mâchoires saillantes, aux traits forts. Le sculpteur lui a donné un regard un peu voilé où il y a de l'ironie et de la tristesse. C'est le portrait d'Henry Becque, qui sera, le 1^{er} juin, inauguré rue de Courcelles. L'artiste d'abord le fit en pierre. Le marbre est plus parfait...

Rodin me parlait de l'auteur des *Corbeaux*. Il laissait là le travail commencé. Il tournait sur sa selle le beau buste pour en contempler tous les aspects :

— J'ai connu Henry Becque vers 1885. En ce temps-là, les jeunes littérateurs s'étaient pris de fanatisme pour l'œuvre de Gogol. Parmi les plus enthousiastes se trouvaient Octave Mirbeau et Paul Hervieu. Oui, déjà en 1885, Octave Mirbeau était un homme d'action. Il eut donc idée de fonder une société qui porterait ce nom étrange « les Cosaques ». C'était en l'honneur de Gogol, le chantre de ces sauvages guerriers. Donc les Cosaques, ceux de Paris, se formèrent. C'était une réunion de pacifiques poètes et de charmants littérateurs. Il fut d'abord convenu que je ferais les portraits de tous les Cosaques. J'acquiesçais à cette offre téméraire, sachant bien que je n'aurais jamais les moyens ni le temps de réaliser de tels projets. J'étais trop pauvre pour travailler gratuitement. Cependant, Becque s'était pris d'amitié pour moi. Lui aussi était pauvre. Il était constamment occupé à déménager... Pauvre grand écrivain... Il vint souvent me voir à mon atelier, situé alors au quartier Latin. Nous causions, nous nous disions nos mutuels déboires. Nous déjeunions modestement chez le traiteur le plus proche, parmi les étudiants et les ouvriers. Ainsi, je fis son buste. C'était un tout petit buste, que j'ai modelé en bavardant... « Mon ami, me disait Becque, un jour, n'est-ce pas, vous le grandirez ce buste, je le veux en marbre. Ce sera beau ! » Puis Becque, absorbé par des soucis divers, cessa de me voir. Il mourut. Tout de suite on songea à glorifier celui que, vivant, on craignait un peu. « Rodin, pensa-t-on, fera sa statue ». Le comité, présidé par M. Victorien Sardou, s'adressa à moi. « Je

veux bien, répondis-je, mais qu'on me rende le petit buste, la figurine que vous savez, cette œuvrette à Becque ». Pendant des années on chercha ce document. On la découvrit enfin chez Mme Lucien Muhlfeld, qui me l'a prêté.

Félicien PASCAL, « Henry Becque. (L'homme et l'œuvre) », *Le Correspondant*, 25 mai 1908, pp. 742-759.

Maurice GUILLEMOT, « Simples Souvenirs. Henry Becque », *L'Opinion*, 30 mai 1908, pp. 16-18.

Max HELLER, « Henry Becque », *Le Monde Illustré*, 30 mai 1908, p. 368. [Une photographie de Becque. Fac-similé de l'autographe des vers : « Si j'étais seul et libre et sage... »].

Xavier ROUX, « Souvenirs sur Henry Becque », *Le Figaro, Supplément Littéraire*, 30 mai 1908. [A la suite de l'article : « L'esprit d'Henry Becque », pensées tirées des pièces de Becque].

Paul ACKER, « Souvenirs sur Henri Becque », *Le Gaulois*, 31 mai 1908.

SERGINES, « Les débuts d'Henry Becque », *Les Annales Politiques et Littéraires*, 31 mai 1908, N° 1301.

Adrien BERNHEIM, « Trente ans de Théâtre. Souvenirs sur Becque », *Le Figaro*, 1^{er} juin 1908.

Paul GINISTY, « La Semaine Parisienne », *Le Petit Parisien*, 1^{er} juin 1908. [Article de fond].

Georges LECOMTE, « Henry Becque. L'Homme et l'Œuvre », *La Revue*, (ancienne *Revue des Revues*), 1^{er} juin 1908, vol. LXXIV, pp. 264-286.

Robert OUDOT, « La journée d'Henry Becque », *Comœdia*, 1^{er} juin 1908.

Mme RÉJANE, « Une lettre de Mme Réjane », *Le Figaro*, 1^{er} juin 1908. [La lettre fut adressée à M. Adrien Bernheim au mois de novembre 1890].

ANONYME, « Le buste de Becque est inauguré », *L'Eclair*, 2 juin 1908.

ANONYME, « Inauguration du monument Henry Becque », *Le Temps*, 2 juin 1908. [Discours du préfet de la Seine, de Dujardin-Beaumetz, d'Alfred Capus, de Camille Le Senne, de M. Georges Lecomte, de Henry Bauër, *in extenso*].

ANONYME, « M. Antoine et Mme Réjane jouent *La Parisienne* », *L'Eclair*, 2 juin 1908.

ANONYME, « Inauguration du monument d'Henry Becque », *Journal des Débats*, 2 juin 1908.

L. B., « Henry Becque », *La Liberté*, 2 juin 1908.

S. B., « La soirée à l'Odéon », *Le Figaro*, 2 juin 1908.

[Alfred CAPUS], « Discours à l'occasion de l'inauguration du monument de Becque », *Le Temps*, 2 juin 1908.

Georges DOCQUOIS, « La Parisienne parle », *Gil Blas*, 2 juin 1908.

G. DROUILLY, « Inauguration du Monument d'Henry Becque », *Le Gaulois*, (Supplément), 2 juin 1908.

Régis GIGNOUX, « L'Hommage à Henry Becque », *Le Figaro*, 2 juin 1908. [Extraits des discours prononcés à l'inauguration du monument de Becque par Henry Bauër, de Selves, Dujardin-Beaumetz, Alfred Capus, Camille Le Senne, M. Georges Lecomte].

A.-L. LAQUERRIÈRE, « La Journée d'Henry Becque », *Comœdia*, 2 juin 1908.

Maximin ROLL, « La journée d'Henry Becque », *Comœdia*, 2 juin 1908.

Paul SOUDAY, « Henri Becque », *L'Eclair*, 2 juin 1908. [Article de fond].

Eugène TARDIEU, « Le Monument d'Henry Becque », *L'Echo de Paris*, 2 juin 1908.

Emil FAGUET, « Henry Becque », *Les Annales politiques et littéraires*, 7 juin 1908, N° 1302, p. 545. [Déjà publié dans les « Deux Morts », *Revue de Paris*, 1899].

Henri DE REGNIER, « La Semaine Dramatique », *Journal des Débats*, 8 juin 1908.

Charles HENRY-HIRSCH, « Les Revues. *Le Correspondant*, *Vers et Prose*, M. F. Pascal et M. Jean Moréas, à propos de Becque », *Mercure de France*, 1^{er} juillet 1908, pp. 129-130.

ANONYME, « Le Monument d'Henry Becque », *Larousse Mensuel Illustré*, août 1908, pp. 290-291.

1909

Sur la reprise de la « Parisienne » à la Comédie-Française

TOUT-PARIS, « Bloc-Notes Parisien. L'auteur de *La Parisienne* », *Le Gaulois*, 18 janvier 1909.

Edouard BEAUDU, « Les mésaventures de la Parisienne », *L'Eclair*, 19 janvier 1909.

Francis CHEVASSU, « La Parisienne », *Le Figaro*, 19 janvier 1909.

Emile MAS, « Reprise de *La Parisienne* d'Henry Becque », *Comœdia*, 19 janvier 1909.

MONCORNET (Adolphe Aderer), « Les Premières », *Le Petit Parisien*, 19 janvier 1909.

François DE NION, « Les Premières », *L'Echo de Paris*, 19 janvier 1909.

Félix DUQUESNEL, « Les Premières », *Le Gaulois*, 20 janvier 1909.

Robert DE FLERS, « La Parisienne », *La Liberté*, 20 janvier 1909.

Nozières, « Le Théâtre », *Gil Blas*, 20 janvier 1909.

Edouard SARRADIN, « Reprise de la *Parisienne* », *Journal des Débats*, 20 janvier 1909.

Paul SOUDAY, « Reprise de la *Parisienne* », *L'Eclair*, 20 janvier 1909.

ANONYME, « Les Théâtres », *L'Illustration*, 23 janvier 1909, p. 70.

Gustave BABIN, « *La Parisienne*. Reprise du chef d'œuvre d'Henry Becque au Théâtre-Français », *L'Illustration*, 23 janvier 1909, pp. 59-60. [Mlle Berthe Cerny dans le rôle de Clotilde, trois dessins de L. Sabattier].

J. ERNEST-CHARLES, « *La Parisienne* de Henry Becque » *L'Opinion*, 23 janvier 1909, pp. 121-122.

Adolphe BRISSON, « Chronique Théâtrale », *Le Temps*, 25 janvier 1909. [Feuilleton publié en volume *Le Théâtre*, IV^e série, 1909, Librairie des *Annales politiques et Littéraires*, 9, rue Bonaparte, p. 7-31].

Camille LE SENNE, « Revue Théâtrale », *Le Siècle*, 25 janvier 1909.

Henri DE REGNIER « La Semaine Dramatique », *Journal des Débats*, 25 janvier 1909.

Paul FLAT, « Comédie-Française : *La Parisienne* », *Revue Bleue*, 30 janvier 1909, pp. 155-157.

SERGINES, « Les Echos de Paris », *Les Annales politiques et littéraires*, 31 janvier 1909, (N^o 1336).

Jacques COPEAU, « La vie Théâtrale », *La Grande Revue*, 10 février 1909, pp. 602-604.

Henry BORDEAUX, « La Vie au Théâtre », *La Revue Hebdomadaire*, 27 février 1909, p. 522.

J. C., « Brisson contre Becque », *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} mars 1909, pp. 224-226.

1910

Généralités

Barthélemy ROBAGLIA, « M. Duez et Henry Becque. Comment un liquidateur que n'avait pas prévu l'auteur des *Corbeaux* a liquidé la succession du grand écrivain », 13 mars 1910. [Collection Rondel, coupures].

Fernand VANDÉREM, « *Les Polichinelles* », *Le Figaro*,

16 mars 1910. [L'affaire Duez racontée dans un compte-rendu imaginaire des *Polichinelles*].

LE MASQUE DE VERRE, « Echos », *Comœdia*, 13 août 1910. [On communique les vers qu'un libraire-antiquaire de la rue Bonaparte a exposée dans sa vitrine; ils sont écrits sur un papier jauni. « Ces quatorze vers datent de très loin et furent composés par Henry Becque, à l'âge de neuf ans ! »

Je veux
Que pour se battre,
On soit bien deux
Mais au plus quatre ?
.....

Les fleurs se fanent !
Les blés se glanent !
Le soleil meurt !
La pâle étoile
Parle à sa sœur,
Et puis se voile !
Tout disparaît !
Rien ne renaît !
Seule, que rien ne leurre,
L'humanité demeure !

Charles DESLAURIERS, « Henri Becque n'a donné son nom qu'à une moitié de rue », *L'Intransigeant*, 29 septembre 1910. [La rue Henri (!) Becque se trouve dans le 13^e arrondissement, entre la rue Boussingault et la rue de l'Amiral Mouchez. La ruelle Mauny, qui au fond ne consiste qu'en un escalier, en prend en effet une partie].

Gaston PICARD, « Le Théâtre d'Henry Becque. Ses premières pièces », *Les Pages Modernes*, octobre 1910 (IV^e année), pp. 32-36.

Paul BRULAT, « Souvenirs sur Henry Becque », *L'Aurore*, 2 octobre 1910. [En tête du journal].

Paul GINISTY, « Henry Becque poète ». *Les Annales politiques et littéraires*, 9 octobre 1910, p. 352. [Gravures : Becque conférencier, d'après le dessin de Guth; une eau-forte de Rodin].

LE MASQUE DE VERRE, « Echos. Henry Becque et la critique », *Comœdia*, 11 octobre 1910.

Gustave LARROUMET, « Nos vrais maîtres », *Propos*, 15 novembre 1910, p. 454. [Sur la poésie de Becque].

Adrien BERNHEIM, « Lettre de Théâtre. A propos des *Polichinelles* », *Touche à tout*, 15 décembre 1910. (Portraits de Becque, de Mmes Réjanc, Reichenberg, Suzanne Devoyod, Berthe Cerny, Jeanne Rolly, interprètes de Clotilde Du Mesnil, et de Victorien Sardou).

Sur la reprise des « Corbeaux »
au Théâtre de l'Odéon

Serge BASSET, « Courrier des Théâtres. Au jour le

jour », *Le Figaro*, 29 mai 1910. — « Aujourd'hui », *Le Figaro*, 4 juin 1910.

NICOLET, « Courrier des Spectacles », *Le Gaulois*, 4 juin 1910.

Maximin ROLL, « Les samedis de l'Odéon. *Les Corbeaux*, pièce en quatre actes de Henry Becque. Conférence de M. Charles Martel », *Comœdia*, 5 juin 1910. — « Odéon », *Comœdia*, 7 juin 1910. [Notamment sur la conférence de M. Martel].

Maximin ROLL, « Paris-Théâtres. *Les Corbeaux* », 25 septembre 1910. — « Reprise des *Corbeaux* », *Comœdia*, 26 septembre. [Photographie de Mmes Grumbach, Sylvie et Barjac. — Mme Vigneron, Blanche et Judith]. — « Informations. Odéon », *Comœdia*, 29 septembre 1910.

J. ERNEST-CHARLES, « *Les Corbeaux* de Henry Becque à l'Odéon », *L'Opinion*, 1^{er} octobre 1910, pp. 434-435.

Adolphe BRISSON, « Chronique Théâtrale. Le Théâtre d'Henry Becque et les *Corbeaux* », *Le Temps*, 3 octobre 1910.

Camille LE SENNE, « Odéon. Reprise des *Corbeaux* », *Le Siècle*, 3 octobre 1910.

Raoul AUBRY, « Deux reprises », *Gil Blas*, 4 octobre 1910.

Emile FAGUET, « *Les Corbeaux* d'Henry Becque », *Les Annales politiques et littéraires*, 9 octobre 1910, p. 359.

Camille LE SENNE, « Notes d'un critique », *Le Voltaire*, 10 octobre 1910.

Emile MAS, « Information. Odéon », *Comœdia*, 13 octobre 1910. [Sur les interprètes de Teissier].

Ernest LA JEUNESSE, « *Les Corbeaux*, pièce en quatre actes d'Henry Becque au Théâtre de l'Odéon », *Comœdia Illustré*, 15 octobre 1910, pp. 42-44. [Neuf photographies des personnages].

André FONTAINES, « Odéon : *Les Corbeaux* », *Mercur de France*, 1^{er} novembre 1910, pp. 149-150.

Gabriel TRARIEUX, « Le Mouvement dramatique », *La Revue* (ancienne *Revue de Revue*), 1^{er} novembre 1910, p. 391.

Henry BORDEAUX, « La Vie au Théâtre », *La Revue hebdomadaire*, 26 novembre 1910, pp. 535-540.

Au sujet des « Polichinelles »

R. A., « Qui a fini les *Polichinelles* ? », *Le Temps*, 27 août 1910.

Patrice CONTAMINE DE LATOUR, « Henry Becque et les Polichinelles », *Le Gaulois*, 27 août 1910. (*Le Gaulois du Dimanche littéraire* »).

A., « Les Polichinelles », *La Liberté*, 28 août 1910.

Fernand VANDÉREM, « L'Acheveur Inconnu », *Le Figaro*, 30 août 1910.

ANONYME, « Vingt ans après », *Le Temps*, 1^{er} septembre 1910.

ANONYME, « Théâtres et Concerts », *Le Journal*, 27 septembre 1910. — « Le mystérieux écrivain est M. de Noussanne », 28 septembre. [Lettres échangées entre M. Barthélemy Robaglia et M. Henri de Noussanne. On annonce une démarche de M. Robaglia auprès de M. Paul Hervieu « l'éminent président honoraire de la Société des Auteurs »]. — « L'Affaire des *Polichinelles* ». Une nouvelle lettre de M. de Noussanne », 29 septembre. — « L'Affaire des *Polichinelles* est terminée. L'Entente est conclue », 1^{er} octobre.

COVIELLE, « Becque et son X », *Le Matin*, 27 septembre 1910. — « Le secret des *Polichinelles* est enfin révélé », 28 septembre. — « La bataille des *Polichinelles* », 29 septembre.

Auguste GERMAINE, « L'ajournement des *Polichinelles* », *L'Echo de Paris*, 27 septembre 1910. — « Le secret des *Polichinelles* », 28 septembre.

Henry MALHERBE, « Un scandale littéraire. Le secret des *Polichinelles* », *Comœdia*, 27 septembre 1910. [Photo Ernesto Brod; plaques Guillemot]. — « C'est moi ! nous écrit M. Henri de Noussanne. Ce que dit M. Robaglia. Ce que dit M. Paul Hervieu. Quelques détails sur les *Polichinelles* par M. A. de Joncières », 28 septembre. — « Le Conflit des *Polichinelles* est en voie d'arrangement », 30 septembre. — « Les *Polichinelles* sont remis dans le tiroir », 1^{er} octobre [Photo Reutlinger. Entretien avec le petit-neveu de Becque, M. Jean Robaglia, alors hussard à Senlis et étudiant en droit; ses souvenirs sur l'oncle Henry].

Jules RATEAU, « L'affaire des *Polichinelles* », *Gil Blas*, 27 septembre 1910.

R. A., « Le secret des *Polichinelles* », *L'Eclair*, 28 septembre 1910. — « A propos des *Polichinelles* », 29 septembre.

ANONYME, « Au jour le jour : A propos des *Polichinelles* », *Le Temps*, 28 et 29 septembre 1910.

ANONYME, « Le secret des *Polichinelles* », *La France*, 28 et 29 septembre 1910. — *Paris*, mêmes dates. — *La Petite République*, mêmes dates. — *Le Rappel*, mêmes dates.

ANONYME, « Un scandale littéraire », *Le Voltaire*, 28 septembre 1910.

HENRI DE NOUSSANNE, « Le secret des *Polichinelles* », *Gil Blas*, 28 septembre 1910. — « L'affaire des *Polichinelles* », 29 septembre. [Lettres échangées entre M. B. Robaglia et M. de Noussanne]. — « Après la bataille », 2 octobre. — « Douces louanges », 20 octobre. [Réponse à l'article « *Les Polichinelles* de Henry Becque et le Guignol de M. Noussanne » paru dans *Comœdia* du 19 octobre].

PONTHIERRY, R. de V., M., « L'Affaire des *Polichinelles* », *La Liberté*, 28 et 29 septembre, 1^{er} octobre 1910.

TOUT-PARIS, « La pièce posthume d'Henry Becque va être l'occasion d'un procès », *Le Gaulois*, 28 septembre 1910. — « La collaboration anonyme », 29 septembre.

ANONYME, « Un scandale littéraire. Le Co-auteur des *Polichinelles* refuse de laisser jouer l'œuvre de Becque », *Le Siècle*, 29 septembre 1910.

AMÉDÉE MARANDET, « A propos des *Polichinelles* », *L'Événement*, 29 septembre 1910. [Article de fond].

HENRI DE NOUSSANNE, « Le secret des *Polichinelles* », *Comœdia*, 29 septembre 1910. [Lettres que lui adressa M. B. Robaglia, l'une du 15 novembre 1908, l'autre sans date].

G. DE PAWLOWSKI, « Les Corbeaux », *Comœdia*, 29 septembre 1910.

BARTHÉLEMY ROBAGLIA, « L'Affaire des *Polichinelles* », *Journal des Débats*, 29 septembre 1910 et plusieurs autres journaux. [Lettre à M. Henry de Noussanne].

CLÉMENT VAUTEL, « Propos d'un Parisien », *Le Matin*, 29 septembre 1910.

HENRY BIDOU, « Au jour le jour : Les *Polichinelles* », *Journal des Débats*, 30 septembre 1910.

JULES LERMINA, « Bavardage », *L'Aurore*, 30 septembre 1910.

F. ROBERT KEMP, « Collaborations », *L'Aurore*, 1^{er} octobre 1910.

ERNEST LA JEUNESSE, « A propos des *Polichinelles* », *Comœdia Illustré*, 1^{er} octobre 1910, pp. 17-18. [Portrait d'Henry Becque].

G. DE PAWLOWSKI, « Epilogue », *Comœdia*, 1^{er} octobre 1910.

JACQUES REBOUL, « La véritable aventure des *Polichinelles* », *L'Intransigeant*, 1^{er} octobre 1910. — « A qui les *Polichinelles* ? », 4 octobre.

ANONYME, « La vie des *Polichinelles* recommence. L'incident n'est pas clos », *Comœdia*, 3 octobre 1910. [Deux lettres que l'éditeur Stock a adressées à M. B. Robaglia pour empêcher la publication de la pièce dans *l'Illustration*].

Camille LE SENNE, « La Question des *Polichinelles* », *Le Siècle*, 3 octobre 1910.

ANONYME, « Encore et de nouveau *Les Polichinelles* », *Le Temps*, 4 octobre 1910.

Albert GUINON, « Echos », *Comœdia*, 4 octobre 1910. [Une « lettre » que Becque a adressée du Purgatoire (le Paradis ne l'a pas intéressé) à ses héritiers].

Maurice GUILLEMOT, « Ça et là : *Les Polichinelles* », *Le Voltaire*, 7 octobre 1910.

A. B., « Le Secret des *Polichinelles* », *Le Monde Illustré*, 8 octobre 1910, p. 238.

ANONYME, « *Les Polichinelles* », *L'Illustration*, 8 octobre 1910, p. 230. — p. 235 : autographe de la première page du deuxième acte].

Nozière, « La Semaine Dramatique ». L'Affaire des *Polichinelles* », *L'Intransigeant*, 8 octobre 1910.

Gaston SORBETS, « Henry Becque et *Les Polichinelles* », *L'Illustration Théâtrale*, 8 octobre 1910, III et IV page de la couverture.

E. TOUCAS-MASSILLON, « L'incident des *Polichinelles* », *Le Monde Artiste*, 8 octobre 1910, pp. 644-645.

ANONYME, « *Les Polichinelles* », *Le Petit Temps*, 9 octobre 1910. [Analyse des *Polichinelles*. En tête du numéro].

Jean THOUVENIN, *Les Annales politiques et littéraires*, 9 octobre 1910, pp. 359-360.

Louis NAZZI, « Henry Becque et *Les Polichinelles* », *Comœdia*, 12 octobre 1910.

Gustave TÉRY, « Les Juifs au théâtre. Les chiens de leurs chiens », *L'Œuvre*, 1910, pp. 29-33. [Collection Rondel, dossier *Henry Becque*, carton n° 1].

Benoist DE MALLET, « *Les Polichinelles* », *Le Monde Artiste*, 15 octobre 1910, pp. 659-660.

Gaston SORBETS, « *Les Polichinelles* de Becque et les *Polichinelles* de M. de Noussanne », *L'Illustration théâtrale*, 15 octobre 1910.

Henri DE RÉGNIER, « La Semaine Dramatique », *Journal des Débats*, 17 octobre 1910.

Louis NAZZI, « *Les Polichinelles* de Henry Becque et le Guignol de M. Henri de Noussanne », *Comœdia*, 19 octobre 1910. — « Une réponse à M. de Noussanne », 21 octobre.

STÉPHANE-POE, « La Vie Théâtrale », *La Grande Revue*, 25 octobre 1910, p. 832.

Albert GUINON, « De Racine à Becque », *Le Gaulois*, 29 octobre 1910. [Article de fond].

J. R., « Une assignation de M. Stock », *Gil Blas*, 5 novembre 1910.

Henry BORDEAUX, « La Vie au Théâtre », *La Revue Hebdomadaire*, 26 novembre 1910, pp. 540-545.

[?], « *Les Polichinelles* », *Saturday Review*, 1910, vol. 3, p. 575.

D'après M. Eric Dawson.

*Sur la première représentation du premier acte
des « Polichinelles »
(Le mardi 20 décembre 1910)*

Romain DE JAIVE, « Au Théâtre-Antoine. Le gala des associations de Presse », *Comœdia*, 21 décembre 1910. [Avec les photographies des principaux interprètes : Mlle Cerny et M. Gémier].

1911

Généralités

Louis THOMAS, « Becque critique dramatique », *Comœdia*, 29 novembre 1911. [Eau-forte de Rodin : Henry Becque. Photo : Henry Becque conférencier].

Sur « La Parisienne »

[?], « *La Parisienne* », *Illustrated London News*, 1911, vol. 139, p. 74.

[?], « *La Parisienne* », *Saturday Review*, 1911, vol. 112, p. 11.

[?], « *La Parisienne* », *The Academy*, 1911, vol. 81, p. 48.

D'après M. Eric Dawson.

1912

Généralités

Benedict PAPOT, « Henry Becque 1837-1839 », *The Drama*, n° 5, february 1912, Chicago, pp. 3-11. [Avec deux

36. T. III.

passages, l'un extrait d'*Iconoclasts, a book of dramatists* de James Huneker (p. 12), l'autre du livre *Modern French Drama* d'Augustin Filon (p. 13)].

Emile BERGERAT, « Souvenirs d'un Enfant de Paris. Henry Becque », *Comœdia*, 14 juillet 1912. [Article de fond].

[Un quatrain de Becque :

Toute femme vaut ses trois hommes,
L'époux d'abord, puis deux amants.
Restent les grands tempéraments;
A Paris, on double les sommes.]

TOUT-PARIS, « Une Œuvre inédite d'Henry Becque », *Le Gaulois*, 14 juillet 1912. [Rubrique : « Bloc-notes Parisien »].

L. B., « On découvre une œuvre inédite d'Henry Becque », *Comœdia*, 15 juillet 1912.

L. B., « Henry Becque inédit », *Comœdia*, 17 juillet 1912.

Max MERCIER, « A propos d'une pièce d'Henry Becque », *Comœdia*, 17 juillet 1912.

Xavier ROUX, « Un acte qui n'est pas inédit », *Le Figaro*, 23 juillet 1912.

Louis THOMAS, « L'esprit de Becque », *Comœdia*, 24 juillet 1912. [Avec une photographie Reutlinger. — Les épigrammes de Becque sur Dumas fils, Heredia et G. Boisier et le sonnet : « Je n'ai rien qui me la rappelle...]

Sur l'affaire des « Polichinelles »

TESTIS, « Les Polichinelles au Prétoire », *Comœdia*, 6 janvier 1912.

TESTIS, « Tribunaux », *Comœdia*, 4 février 1912.

ANONYME, « Cour d'Appel de Paris (1^{re} Chambre). Présidence de M. Planteau. Audience du 6 novembre 1913. Propriété littéraire. *Les Polichinelles* d'Henry Becque. Contrat d'édition... Décès de l'auteur. Œuvre inachevée... Ouvrage repris et terminé par un autre. Offre de représentation refusée par les héritiers du *de cujus*... », *Gazette des Tribunaux*, 9 mai 1914.

1913

Sur l'affaire des « Polichinelles »

Olivier PATRU, « Le Palais. Les Polichinelles », *Gil Blas*, 30 octobre 1913.

Henri DE NOUSSANNE, « Les *Polichinelles* de Becque à la première Chambre de la Cour d'Appel », *Gil Blas*, 31 octobre et 1^{er} novembre 1913. [Plaidoirie que M. de Noussanne présenta lui-même, pour se défendre contre l'assignation de l'éditeur Stock, qui prétendait avoir les droits sur l'œuvre de Becque. M. de Noussanne donne l'historique de ses rapports avec M. B. Robaglia, qui lui avait confié l'achèvement des *Polichinelles* au mois de novembre 1908. Il termina la pièce en janvier 1909. On apprend dans ces articles que M. Robaglia avait offert l'œuvre à E. Porel, à M. Gémier et à Fernand Samuel].

ANONYME, « Le Palais. Les *Polichinelles* », *Gil Blas*, 7 novembre 1913. [Arrêt de la Cour].

*Sur la reprise des « Corbeaux » à l'Odéon,
le 23 septembre 1913*

Maximin ROLL, « Odéon. Les *Corbeaux* », *Comœdia*, 28 et 30 septembre 1913.

1914

Généralités

« The Work of Henri Becque dramatist 1837-1899 », *Nation*, New-York city, n° 98, pp. 644-645, 28 mai 1914.
D'après *The Dramatic Index for 1914*, Boston.

*Sur la reprise de la « Navette »
au Théâtre du Vieux-Colombier*

Jacques COPEAU, « Avant le Rideau », *Le Figaro*, 6 février 1914.

P. H., « Henry Becque fera la *Navette* entre Molière et Martin du Gard », *Comœdia*, 6 février 1914.

Georges CASELLA, « L'interprétation [de la *Navette*] », *Comœdia*, 7 février 1914.

Robert DE FLERS, « Semaine Dramatique », *Le Figaro*, 7 février 1914.

G. DE PAWLOWSKI, « Au Théâtre du Vieux-Colombier : La *Navette*, Comédie en un acte d'Henry Becque », *Comœdia*, 7 février 1914.

Firmin ROZ, « Théâtres », *Revue Bleue*, 7 mars 1914, p. 318.

Henry BIDOU, « La Semaine Dramatique », *Journal des Débats*, 9 février 1914.

LOUIS LALOI, « Théâtre et Musique », *La Grande Revue*, 25 février 1914, p. 805.

MAURICE BOISSARD, « Théâtre : *La Navette* », *Mercure de France*, 1^{er} mai 1914, pp. 176-180.

Sur « *Les Corbeaux* »

MAXIMIN ROLL, « Odéon. *Les Corbeaux* », *Comœdia*, 1^{er} mars 1914.

MAXIMIN ROLL, « Odéon. Nouveau changement de spectacle », *Comœdia*, 2 mars 1914.

ADOLPHE BRISSON, « Chronique Théâtrale. Une représentation des *Corbeaux* à Belleville. — La littérature au faubourg... », *Le Temps*, 30 mars 1914. [A. Brisson reprend le parallèle entre Becque et Molière et développe ses anciens arguments].

* [?], « *Les Corbeaux* », *The Nation*, 1914, Vol. 98, p. 644.

D'après M. Eric Dawson.

NOZIÈRE, « La Semaine Dramatique. A l'Odéon. — L'Université Populaire », 14 juin 1914. [Collection Rondel, coupures].

Le Sous-secrétaire aux Beaux-Arts a autorisé M. Paul Gavault à y [à l'Odéon] recevoir un cercle, qui est l'*Université populaire*. On connaît ce groupe qui se réunit faubourg Saint-Antoine pour entendre chaque soir des causeries, des concerts. Quatre mille familles en font partie... Le théâtre est en faveur dans cette maison. Non seulement des comédiens y viennent divertir le public, mais ce public fournit des interprètes qui n'hésitent pas à jouer des chefs-d'œuvre... Ils ont monté *les Corbeaux* et ils ont fait applaudir en Belgique, dans les cercles ouvriers, le chef-d'œuvre d'Henri Becque. Ils viennent de le jouer avec succès sur la scène de l'Odéon et M. Laurent Taillade fit une conférence.

... J'observais les spectateurs et les spectatrices tandis qu'on jouait l'admirable comédie [*La Parisienne*] de Becque. Tous les effets portaient; toutes les intentions de l'auteur étaient saisies. Il est certain que la pièce était bien jouée... Mais j'ai vu des interprétations plus brillantes et jamais Becque ne m'a semblé aussi complètement compris par les spectateurs. L'Université populaire forme un public très particulier : c'est un public qui vient au théâtre pour écouter... [Elle] a souvent entendu les œuvres de Becque. Elle aime Becque.

... Après la *Parisienne*, on a joué son épilogue qui est peu connu... C'est un dialogue très court, mais qui contient des mots terribles.

Sur la première représentation de la « *Veuve* ! » en 1914

ADOLPHE BRISSON, « Chronique Théâtrale. Le quatrième acte de la *Parisienne*. Représentation donnée à l'Odéon par l'Université populaire... », *Le Temps*, 15 juin 1914.

... La salle de l'Odéon offre chaque soir l'hospitalité aux auditeurs de l'Université populaire. Ils y accourent, heureux de s'asseoir

sur des sièges confortables, d'avoir devant eux une ample scène, de vrais décors... Hier, une conférence ironique, lucide et chaleureuse de M. Nogièrè l' [le public] initiait au génie de Henry Becque et lui expliquait la *Parisienne*... Le chef-d'œuvre était joué avec l'épilogue qui fut, dès l'origine, supprimé [!]... L'expérience tentée à l'Odéon n'intéresse guère que la critique. Elle n'aura pas de lendemain...

Une interprétation fort honorable traduit les intentions de Henry Becque. Mlle Herland Couvelaire est une Clotilde un peu terne, mais intelligente et souple, M. Mathillon un Du Mesnil assez comique, M. Bourny un Lafont correct, M. Maurice Varny un agréable Simpson.

1915

Sur « *La Parisienne* »

ANONYME, « A propos de *La Parisienne*. Une lettre de Mme Edmond Adam ». [Collection Rondel, coupures].

« On accuse les grand'mères de répéter : « De mon temps, tout était autrement » Je répète, moi aussi : en 1870, le Théâtre-Français était transformé en ambulance. Aujourd'hui, on y joue la *Parisienne*... » Il faut espérer que cette légitime protestation de la première patriote de France sera entendue.

ANONYME, « A la Comédie-Française », *Le Figaro* (?), 6 avril 1915.

Plusieurs de nos confrères ont reproduit hier une lettre de Mme Juliette Adam, datée de l'abbaye de Gif et protestant contre une reprise de *la Parisienne*.

On nous assure que Mme Juliette Adam s'est alarmée à tort et qu'elle a été mal informée des projets de la Comédie-Française. Aucun communiqué à la presse ni bulletin de répétition n'a permis d'annoncer jusqu'à ce jour une reprise du chef-d'œuvre de Becque. Nous croyons savoir qu'il n'en fut jamais question depuis la guerre. La Comédie-Française, où nous avons été demander une confirmation, attendra le retour de M. Albert Carré pour adresser une rectification si l'administrateur général le juge nécessaire.

Paul SOUDAY, « Autour d'un titre », *Le Temps*, 7 avril 1915.

Sur « *Michel Pauper* » au cinématographe

ANONYME, « Notices explicatives. Un pauvre Homme du Génie, d'après *Michel Pauper*, d'Henry Becque », *Pathé-Palace*, programme officiel du vendredi 26, samedi 27, lundi 29, mardi 30 novembre mercredi 1^{er} et jeudi 2 décembre 1915. (Supplément facultatif. Le rôle principal est tenu par M. Henry Krauss).

Bibliothèque de l'Arsenal, Collection Rondel, dossier *Henry Becque*, Carton n° 2.

1917

*Sur « Les Honnêtes Femmes » en Suisse*Tz., « Théâtre », *Journal de Genève*, 21 janvier 1917, p. 6.Tz., « Théâtre », *Journal de Genève*, 23 janvier 1917, p. 6.*Sur « La Navette »*« *La Navette*, one-act, play by H. Becque. Production at Théâtre du Vieux-Colombier », *Nation*, New-York city, n° 105, p. 674, 13 décembre 1917.D'après *The Dramatic Index for 1917*, Boston.

1918

*Généralités*René DOUMIC, « Revue Dramatique », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} août 1918, p. 707.*Sur la poésie de Becque*ANONYME, « Les Lettres », *L'Intransigeant*, 11 juin 1918.Paul LOMBARD, « Variétés », *L'Heure*, 17 juin 1918.ANONYME, « Un sonnet de Becque », *L'Œuvre*, 18 juin 1918.*Sur la reprise de la « Parisienne »
à la Comédie-Française.*ANONYME, « Les Amis de Paris et la *Parisienne* », 30 novembre 1918. [Collection Rondel, coupures de journaux].ANONYME, « A propos de *La Parisienne* », 30 novembre 1918. [Collection Rondel, coupures de journaux].ANONYME, « Courrier des Théâtres », *Le Temps*, 1^{er} décembre 1918.

On nous communique le procès-verbal suivant :

Les « Amis de Paris », réunis en assemblée générale, le 28 novembre 1918, ayant appris, par une note parue dans les journaux, que la pièce de Henry Becque, *la Parisienne*, allait reparaitre, le 2 décembre, sur la scène de la Comédie-Française ;

Considérant que le titre de cette pièce constitue une véritable

diffamation contre les Parisiennes, au sortir d'une période au cours de laquelle elles ont fait preuve de toutes les qualités morales et civiques ; ,

Qu'il y a lieu de mettre un terme aux procédés qui consistent, pour les Français, à se dénigrer eux-mêmes à leurs propres yeux et aux yeux de l'étranger,

Demandent au préfet de police d'interdire la représentation de la pièce de Becque sous le titre de *la Parisienne*, et s'engagent, au cas où ils n'obtiendraient pas satisfaction, à faire tous leurs efforts pour en rendre impossible les représentations.

ANONYME, « La question de *la Parisienne* », 1^{er} décembre 1918. [Collection Rondel, coupures].

M. Benoit Lévy, président des « Amis de Paris » adresse à la rédaction la lettre suivante :

« J'ai déconseillé à mes amis de faire une manifestation quelconque à la représentation de *la Parisienne* à la Comédie-Française. Il est heureusement d'autres moyens de parvenir à l'opinion publique et de « rendre impossibles », dans l'avenir, les représentations de cette pièce, sous ce titre, dans ce théâtre... Je regrette que vous ne compreniez pas le résultat moral de ce titre sur un étranger, à qui on dit : « La Parisienne, la voilà ! » Je vous affirme que la question n'en restera pas là... »

ANONYME, « Courrier des Théâtres. La Parisienne : Concours du Titre », 2 décembre 1918. [Collection Rondel, coupures].

... Des lecteurs nous ont cependant proposé quelques titres. Ils montrent une douce ironie envers l'étrange manifestation des « Amis de Paris » : *La Paix du ménage*, *Clotilde a de la vertu*, *Le Neveu de l'économiste*, *Une aventure sous la Troisième République*, *Les Liaisons avantageuses*.

Paul SOUDAY, « Une tempête sur un titre », *Le Temps*, 2 décembre 1918.

ANONYME, « Courrier des Théâtres. Comment s'appellera *la Parisienne* », 3 décembre 1918. [Collection Rondel, coupures. — Suite du numéro du 2 : *L'Amour sous Jules Grévy*, *Je trompe mon mari*, *L'Amant conjugal*, *Jamais deux sans trois*].

ANONYME, « *La Parisienne*. Chez M. Robaglia et au Théâtre-Français », 3 décembre 1918. (Coll. Rondel, Bibl. de l'Arsenal).

... L'aimable conseiller [M. Robaglia, exécuteur testamentaire d'Henry Becque] s'exprime avec véhémence sur le compte des « Amis de Paris », dont le manifeste, selon lui, est sans objet et restera sans effet.

... Aux Français, on n'est nullement inquiet sur la représentation de ce soir, pour laquelle la location va bon train d'ailleurs.

Paul SOUDAY, « *La Parisienne* », *Paris-Midi*, 3 décembre 1918.

Emile MAS, « Feuilletés de mon Carnet », *Le Petit Bleu*, 4 décembre 1918.

Georges PIOCH, « Reprise de *La Parisienne* », *Le Pays*, 4 décembre 1918.

Louis SCHNEIDER, « Les Premières », *Le Gaulois*, 4 décembre 1918.

Regis GIGNOUX, « Courrier des Théâtres. Les Premières. Comédie-Française : *La Parisienne*, comédie en trois actes, de Henry Becque; *les Uns et les Autres*, comédie en un acte, en vers de Paul Verlaine », *Le Figaro*, 5 décembre 1918.

Guillot DE SAIX, « Le Théâtre », 5 décembre 1918. [Collection Rondel, coupures].

Emile VUILLERMOZ, 6 décembre 1918. [Collection Rondel, coupures].

Paris n'a évidemment que trop de raisons de s'écrier, en comparant Henry Becque à M. Benoit-Levy : « Seigneur ! gardez-moi de mes « Amis » ; je me charge de mes ennemis ! »

Camille LE SENNE, « La Semaine dramatique », *La Petite République*, 8 décembre 1918.

Guy NOEL, « Carnet du critique », *Le Carnet de la Semaine*, 8 décembre 1918.

Edmond SÉE, « A la Comédie-Française », *L'Œuvre*, 8 décembre 1918. [Croquis des artistes Mme Berthe Cerny et M. de Féraudy par Victor Foursel].

Léo CLARETIE, « La Critique dramatique », *La Rampe*, 15 décembre 1918. [Croquis des personnages principaux par Palmieri, p. 15. (Mme Cerny, M. de Féraudy, M. Henry Mayer)].

René WISNER, « Premières et reprises. Carnet du Critique », *Le Carnet de la Semaine*, 15 décembre 1918.

LE CHAUFFEUR DE FOURS, « L'Œil en coulisses », 20 décembre 1918. (Collection Rondel, Bibliothèque de l'Arsenal).

Abel HERMANT, « La Vie à Paris », *Le Temps*, 27 décembre 1918.

1920

Généralités

Henry BIDOU, « L'évolution du théâtre contemporain en France. I. Les conditions générales du théâtre en 1880. II. Les essais de rénovation dramatique (1886-1896) », *La Revue Hebdomadaire*, 18 et 25 décembre 1920, [pp. 249-260 et 387-404].

*Sur « Les Corbeaux » et « La Parisienne »
en Suisse*

ANONYME, « Spectacles et Concerts », *Journal de Genève*, 26 janvier 1920. [« ... Première des *Corbeaux*, ... pièce d'adieu de M' Numes. »]

ANONYME, « Théâtre. A la Comédie : *La Parisienne* », *Journal de Genève*, 19 mars 1920. [« Brillante première de *la Parisienne* »].

R.-L. P., « Théâtre. A la Comédie : *La Parisienne* », *Journal de Genève*, 20 mars 1920, p. 5.

1921

Emile MAGNE, « Henry Becque. Sa vie et son œuvre, par Ambroise Got », *Larousse Mensuel*, février 1921, n° 168, pp. 365-366.

Adolphe BRISSON, « Chronique Théâtrale », *Le Temps*, 8 août 1921. (Sur la reprise de *la Parisienne*).

Georges LECOMTE, « Le rire de Becque », *Comœdia*, 18 septembre 1921.

1922

Généralités

Victor DU BLED, « Le Salon de Madame Aubernon », *La Revue de Paris*, 1^{er} mai 1922, pp. 165 et 174.

LE MASQUE DE VERRE, « Echos. *Caveant consules !* », *Comœdia*, 22 juillet 1922. [On y cite le sonnet « Je n'ai pas une lettre à elle [!] », le seul sonnet de Becque].

Sur les vers d'Henry Becque.

L. Dx., « Les Sonnets d'Henry Becque », *Mercure de France*, 15 août 1922, pp. 285-286. [Publie deux premières strophes du sonnet : « Pendant que les forts et les sages... »].

Léon TREICH, « Courrier des Lettres », *L'Eclair*, 15 août 1922. [Deux strophes de « Pendant que les forts et les sages... ». Signale la notice de L. Dx. dans *Mercure de France*].

LES TREIZE, « Les Lettres. Les Poèmes d'Henry Bec-

que », *L'Intransigeant*, 18 août 1922. [Cite *Mercure de France*].

ANONYME, « Les sonnets d'Henry Becque », *Comœdia*, 20 août 1922. [Une notice et les sonnets de Becque : « Je n'ai rien qui me la rappelle... », « Pendant que les forts et les sages... », « Perdue en ce Paris profane... », « Voici mon nom et mon adresse... », « Sur ce petit billet discret... », « Nous sommes malheureux », « Le temps et ses leçons amères... ». Photographie de Becque, Reutlinger].

LE MASQUE DE VERRE, « Echos. Becque poète », *Comœdia*, 21 août 1922. [Huit vers du *Frisson*].

LES TREIZE, « Les Lettres », *L'Intransigeant*, 22 août 1922. [Première et dernière strophe du poème : « Je me souviens de ma jeunesse... ». — 25 août 1922. [« J'ai fait en vieillissant », quatre vers].

Léon TREICH, « Courrier des Lettres « Les sonnets d'Henry Becque », *L'Eclair*, 26 août 1922. [Reproduit le sonnet « Adieu, c'est le seul mot qu'il me reste à te dire », qu'un lecteur lui a envoyé l'ayant trouvé dans *L'Almanach des Muses* de novembre 1911. — Nous n'avons pas pu obtenir à la Bibliothèque Nationale cet almanach].

LES TREIZE, « Les Lettres », *L'Intransigeant*, 28 août 1922. [Signale, d'après M. Treich, le sonnet « Adieu, c'est le seul mot... »].

LES TREIZE, « Les Lettres. Toujours les poèmes d'Henry Becque », *L'Intransigeant*, 31 août 1922.

LES TREIZE, « Les Lettres », *L'Intransigeant*, 9 septembre 1922. [Publie la lettre dans laquelle le poète Achille Segard décrit la façon dont Becque récitait ses poèmes « en en martelant chaque mot ». « Après le dernier vers, son rire grinçant, cordial et douloureux... »]. « Les Lettres. Henry Becque poète », 15 septembre. — « Les vers d'Henry Becque », 21 septembre.

Léon TREICH, « Courrier des Lettres. Les sonnets de Becque », *L'Eclair*, 13 septembre 1922. [« Adieu, Suzanne, c'est la fin », « Si j'étais seul et libre et sage » (deux quatrains), les distiques sur Heredia, Dumas fils et G. Boissier, un quatrain sur M. P. Bourget]. — « Encore des poèmes d'Henri Becque », 19 septembre. — [Le pastiche « Je me suis mis sur les rangs » et la sérénade « Si je savais l'heure où tu laisses... »]

ANONYME, « Les Vers d'Henry Becque », *Mercure de France*, 1^{er} octobre 1922, p. 286.

Joseph GALTIER, « La Vie à Paris... L'anecdote d'Henry Becque... », *Comœdia*, 10 décembre 1922.

1923

Généralités

L. Dx, « Les vers d'Henry Becque », *Mercur de France*, 1^{er} mars 1923, p. 570.

Marcel ESPIAU, « Juste Revanche. Henry Becque aura, grâce à M. Robaglia, ses *Œuvres Complètes* », *L'Eclair*, 13 mai 1923.

Emile BURÉ « Henry Becque et la République. Une lettre de M. Fernand Vandérem », *L'Eclair*, 4 octobre 1923.

Fernand VANDÉREM, « Henry Becque et la République », cf. E. Buré, *L'Eclair*, 4 octobre 1923.

Léo MARCHÈS, « C'est la faute à Becque ! », 10 novembre 1923. [Collection Rondel, coupures].

*Sur « Les Honnêtes Femmes »
reprises à la Comédie-Française le 28 mars 1923*

Maxime GIRARD, « Courrier des Théâtres », *Le Figaro*, 28 mars 1923.

André RIVOIRE, « Chronique Théâtrale... Théâtre-Français. — Les *Honnêtes Femmes*, comédie en un acte d'Henry Becque... », *Le Temps*, 2 avril 1923.

Sur la thèse de doctorat et le livre de M. Eric Dawson

LES TREIZE, « Les Lettres », *L'Intransigeant*, 14 septembre 1923. [Signale le livre *Henry Becque, sa vie et son théâtre* et indique sa pénible histoire].

Fernand VANDÉREM, « Autre Club », *Le Figaro*, 15 septembre 1923. [Conte le découragement de M. Dawson et met en cause la Sorbonne].

Pierre MILLE, « Excelsior », *Excelsior*, 16 septembre 1923.

LES TREIZE, « Les Lettres », *L'Intransigeant*, 16 et 17 septembre 1923.

Lucien DESCAGES, « Une farce qui continue... », *Le Journal*, 17 septembre 1923.

André ANTOINE, « Trissotin ou Basile ? », *Le Journal*, 18 septembre 1923.

LES TREIZE, « Les Lettres », *L'Intransigeant*, 18 et 20 septembre 1923. [Communique la lettre adressée par M. Dawson la veille de son départ pour les Etats-Unis].

Paul GINISTY, « Les aventures d'une thèse », *Le Petit Marseillais*, 20 septembre 1923.

C'était une étude définitive [!]. On peut le dire à bon escient, car cette étude vient d'être publiée, et non sous la forme de thèse.

Marcel ESPIAU, « Un essai malheureux. La thèse sur Becque de M. Eric Dawson. M. Le Breton nous explique les raisons de son « veto » », *L'Eclair*, 21 septembre 1923.

ANONYME, « Une thèse sur Henry Becque », *Comœdia*, 22 septembre 1923.

Fernand VANDÉREM, « Oiseaux de sauvetage », *Le Figaro*, 22 septembre 1923.

LES TREIZE, « Les Lettres », *L'Intransigeant*, 23 septembre 1923.

Clément VAUTEL, « Mon Film », *Le Journal*, 23 septembre 1923.

André ANTOINE, « La Semaine Théâtrale... L'incident Eric Dawson », *L'Information*, 24 septembre 1923. [Protestation contre la « maladresse » de M. Le Breton].

Léopold LACOUR, « Henry Becque. L'Homme », *Comœdia*, 24 septembre 1923. [Article de fond].

* André NÉGIS, « Carnet du Grincheux », *Le Petit Provençal*, 24 septembre 1923.

Paul SOUDAY, « Becque et La Sorbonne », *Le Temps*, 24 septembre 1923.

P. OUBISOL, « Ce bon Monsieur Le Breton », *La Semaine Artistique*, Marseille, 26 septembre 1923. [Collection Rondel].

BONHOMME CHRYSALE, « Orage en Sorbonne », *Les Annales politiques et littéraires*, 30 septembre 1923.

Emile BURE, « Henry Becque et la République », *L'Eclair*, 30 septembre 1923.

Edmond SÉE, « La leçon d'une thèse », *Comœdia*, 4 octobre 1923.

A. DE BERSAUCOURT, « Henri Becque anecdotique », *Le Figaro*, 6 octobre 1923. [Collection Rondel].

G. D., « Autour d'une Thèse sur Henry Becque », *Journal des Débats*, 7 octobre 1923.

L. BORGEK, « Lettre d'Angleterre. L'affaire Becque... », *Comœdia*, 11 octobre 1923.

LES TREIZE, « Les Lettres », *L'Intransigeant*, 18 octobre 1923. [Une lettre violente que M. Dawson a envoyée à *l'Eclair* comme réponse à l'article de M. M. Espiau du 21 septembre 1923].

Benjamin CRÉMIEUX, « Les Lettres françaises... Eric Dawson : *Henry Becque, sa vie et son théâtre*, 1 vol., Payot », *Les Nouvelles Littéraires*, 20 octobre 1923. [Compare notamment la thèse de M. Dawson à celle de M. Got et cite le texte de ce dernier qui a inspiré l'écrivain américain].

Paul SOUDAY, « Les Livres... Questions diverses », *Le Temps*, 25 octobre 1923.

ANONYME, « Controverse sur Henry Becque. Les étudiants défendent la Sorbonne et ses professeurs », *Le Journal*, 28 octobre 1923.

Léon DAUDET, « A propos de Becque », *L'Action Française*, 30 octobre 1923.

1924

Divers

Emile BOUVIER, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Montpellier, « La date de composition des *Corbeaux* », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janvier-mars 1924, pp. 118-125.

« En inscrivant cette œuvre au programme du concours de l'agrégation pour 1924, on nous a pourtant fait un devoir d'avouer notre perplexité et, sinon de résoudre, du moins de circonscrire le petit problème de la date de composition des *Corbeaux* », écrit M. Bouvier. Sa conclusion est la suivante : « Ce serait donc du printemps 1872 au printemps 1873 que Becque aurait écrit son œuvre maîtresse ». Nous avons démontré dans notre ouvrage que même en 1881 Becque « écrivait » encore sa pièce et qu'il raturait même les épreuves de mise en page.

M. Bouvier ignore que Bergerat ne connaissait pas Becque très intimement et que leur amitié ne datait que depuis le mois d'avril 1879 (l'apparition de la *Vie Moderne*).

Bergerat écrit lui-même le 19 septembre 1882 (*Le Voltaire*) : « Aucun des trois jeunes gens [*école brutale* : Touroude, Becque et Bergerat] ne se connaissait, ne s'était vu ni parlé, et chacun d'eux travaillait isolément, selon une esthétique propre... Touroude

mourut [le 6 juin 1875], Becque se ramassa dans son coin et, moi, je passai à d'autres exercices... Je n'avais vu, de ma vie, mon confrère en brutalité lorsqu'un jour je reçus sa visite à la *Vie Moderne*. Dans ce feuilleton, qui sert à M. Bouvier de point de repère, Bergerat prétend que Becque a lu de nouveau les *Corbeaux* au Comité de la Comédie-Française deux mois après la réception à corrections, cependant que sept mois se sont écoulés entre les deux lectures, du 11 mars au 14 octobre 1881. Bergerat dit : « Becque n'avait pas changé un iota de son premier texte », ce qui n'est pas exact non plus. Il exagère à dessein pour mieux attaquer la « vieille école », de même que la mémoire le trahit lorsqu'il parle de Becque dans les *Souvenirs d'un enfant de Paris* (Cf. L. Lx., « Les vers d'Henry Becque », *Mercure de France*, 1^{er} mai 1924). Un contemporain de Becque, Eugène Hubert, écrivit aussi dans le *Gil Blas* du 16 septembre 1882 : « Après la guerre [1870-71], M. Becque possédait en portefeuille plus de pièces de théâtre que de pièces de vingt francs. Il faut vous dire que les directeurs jaloux sans doute d'un homme qui avait voulu marcher sur leurs brisées, s'obstinaient à refuser les *Corbeaux*, qui à cause du titre, qui à cause du sujet. Un jour, vers Pâques, à la fin du carême, M. Becque vendit à M. Peragallo, l'agent trop connu de la Société des auteurs dramatiques, trois pièces — *Justin dit des Roseaux*, comédie, *la Mère de famille*, drame, et les *Corbeaux*, mélodrame (!), le tout pour la modique somme de deux mille francs !!! Il n'était pas question alors de recevoir ces quatre actes au Théâtre-Français à l'unanimité ».

M. Bouvier a raison lorsqu'il cherche à se retrouver dans la chronologie à l'aide des *Souvenirs* d'Henry Becque. Il reproche à M. E. Dawson et M. Jean Robaglia de ne pas avoir poussé les recherches à fond. Ses déductions sont très ingénieuses. Cependant, là, il faut être d'une grande prudence. Becque dit qu'il a écrit sa pièce dans son appartement de la rue Matignon, et M. Bouvier se demande si l'on pouvait trouver un contrat de location au 8^e arrondissement. Mais, Becque, a-t-il eu — au point de vue des faits matériels — les souvenirs intacts et précis au moment où, dix ans après la première lecture des *Corbeaux* à la Comédie, il écrivait ses mémoires ? En tout cas, un contrat de telle espèce n'existe ni à la mairie du 8^e arrondissement, ni aux Archives de la Seine.

M. Lemoine, l'aimable archiviste paléographe, a trouvé le nom d'Henry Becque sur une liste électorale, avec ceux de son père et de son frère. Ils habitaient en 1871 *tous ensemble* 23, rue Matignon. Sur les feuilles du cadastre, nous avons trouvé la description de cette maison : « Petite, élevée sur caves, d'un rez-de-chaussée, 3 étages carrés, 4^e mansardé. Pompe, Entrée et couloirs sombres, 4 fenêtres de face. Locations difficiles. Propriétaire : Nicolas-Joseph-Désiré Esnée, rue du faubourg Saint-Honoré, 118 ». Le troisième étage est habité depuis 1868 à 1871 inclus par « Becque ». Primitivement on a écrit : « Bégue », puis on a rayé et remplacé ce nom par celui de Becque. En 1872, c'est une Dlle Carriol qui occupe ce logis. Jusqu'à 1875, où eut lieu une transformation de l'étage, l'appartement est composé de deux parties : « Palier. En face : pièce à feu, cabinet. Corridor à gauche. A droite : pièce à feu et cabinet. A droite : pièce à feu, couloir, cuisine ». Becque dit que les siens habitaient la même rue, à deux pas de son domicile, et voilà qu'en 1871 toute la famille est au 23 de la rue Matignon. Après cette date, jusqu'à 1877, aucune trace de leurs domiciles.

Nos recherches pour fixer les logements d'Alexandre-Louis Becque n'ont abouti à aucun résultat. D'après M. Jean Robaglia, il est mort vers la fin de 1881. Dans les registres de décès de tous les arrondissements de Paris, nous n'avons pas trouvé son nom. Sa femme,

Jeanne Martin est morte le 11 mars 1884. (M. J. Robaglia nous assurait qu'elle était morte en 1883. Dans les registres, on ne trouve aucune trace sous le nom de Martin; elle est inscrite sous celui de Becque : Jeanne Becque). Au moment du décès, à soixante-quatorze ans, veuve, elle habite 33, rue du Rocher.

Avec un commis principal à la grande Chancellerie de la Légion d'Honneur, Albert-Clément Dreux, le fils de la défunte, Charles Becque fait sa déclaration. Il habite également 33, rue du Rocher. (Acte de décès à la mairie du 8^e arrondissement).

A la grande Chancellerie, dans les dossiers des deux frères, on ne trouve pas, non plus, leur adresse à l'époque comprise entre 1871 et 1882.

Si l'on essaie d'établir la date de composition des *Corbeaux* d'après les noms des directeurs des théâtres que Becque mentionne dans ses *Souvenirs*, p. 22, on ne peut que circonscrire l'époque où il présentait sa pièce.

Le premier directeur mentionné est Deslandes, du Vaudeville. En 1873 et 1874, les directeurs du Vaudeville étaient Carvahlo et Cormon; *Roger et Deslandes n'y sont que depuis le 1^{er} janvier 1875*. Si Becque avait terminé sa pièce « au printemps 1873 », il n'eût pas attendu presque deux ans pour la porter à Deslandes. Les trois directeurs mentionnés en deuxième lieu — Montigny, du Gymnase, Duquesnel, de l'Odéon, et Ritte et Larochelle, — dirigeaient lesdits théâtres depuis 1873. Montigny est mort en 1880, à Duquesnel on a signalé le congé le 1^{er} janvier 1879, Larochelle a pris la direction de l'Ambigu en 1877 (le 15 août), mais il est resté avec Ritt à la Porte-Saint-Martin jusqu'à la fin 1878.

Becque dit, ensuite, que Ballande, de la Gaité, Clèves, du Théâtre Cluny, et Laforest, qui avait ouvert le Théâtre des Jeunes à l'Ambigu, n'ont pas désiré connaître la pièce. Le premier a organisé les matinées dramatiques un peu partout, mais surtout à la Gaité en 1868; il n'a pas été le directeur de la Gaité à l'époque 1872-1882; en 1876, (le 1^{er} novembre), il loua le Théâtre Déjazet et l'appela « Troisième Théâtre-Français ». Paul Clèves a dirigé le Théâtre Cluny depuis le 15 mai 1876 au 27 septembre 1878. Laforest a fondé le Théâtre des Jeunes en 1881 (Becque en parle dans l'*Union Républicaine* du 6 août 1881), mais il y a été dès 1877.

Enfin, Becque dit que Montigny a refusé les *Corbeaux* après la *Navette*. Comme il est mort en 1880, le refus eut lieu entre novembre 1878 et 1880. Koning les refusa après Montigny, donc entre 1880 et mars 1881. La Ronnat fit de même lorsqu'il a remplacé Duquesnel; comme il a pris l'Odéon le 1^{er} avril 1880 (bien qu'il fût nommé le 15 février), le refus eut lieu à l'époque comprise entre cette date et le mois de mars 1881.

La question serait peut-être simplifiée — au moins en ce qui concerne la date de conception des *Corbeaux* —, si l'on possédait le traité Peragallo, par lequel Becque avait vendu son mélodrame à l'agent général de la Société des Auteurs dramatiques. Peragallo a été l'agent général depuis 1869; il s'est suicidé le 13 février 1880. Dans le traité, il n'est question ni de l'*Enlèvement* (1871) ni de la *Navette* (1878). Le document n'existe ni à la Société des Auteurs Dramatiques ni aux archives de la Comédie-Française; les bibliothécaires de ces deux institutions sont catégoriques à ce sujet.

Le mérite de M. Bouvier est d'avoir le premier étudié ce petit problème d'une façon approfondie. (C'est probablement par une faute d'impression qu'il place la visite de Becque à Edouard Thierry tantôt « vers juillet 1880 » (page 120), tantôt en juillet 1881 (même page, ligne 33).

LES ALGUAZILS, « Courrier des Lettres. A propos d'Henry Becque », *Le Figaro*, 2 mars 1924.

L. Dx., « Les vers d'Henry Becque », *Mercure de France*, 1^{er} mai 1924, pp. 853-854.

ANONYME, « Trois Lettres de Henry Becque à Octave Mirbeau », *Candide*, 8 mai 1924. [Ont été reproduites ensuite dans les *Œuvres Complètes*].

[Emile HENRIOT], « *Le Rouge et le Noir* et Henri Becque », *Le Temps*, 13 mai 1924.

Henri DE NOUSSANNE, « Souvenirs d'Henry Becque... Mais où sont les *Polichinelles* ? », *Comœdia*, 14 mai 1924.

Georges JAMATI, « Henri Becque », *Belles-Lettres*, mai-juin 1924, p. 477-485. [VI^e année — N^o 59-60].

Gérard BAUER, « Sur la vie d'un auteur dramatique. Henry Becque », *La Revue Hebdomadaire*, 7 juin 1924, pp. 17-34. Article dédié à M. Emile Fabre. Un portrait de Becque (photo Nadar) et un fac-similé d'une lettre de Becque à Henry Bauër datée du 14 octobre 1889 sont reproduits dans le Supplément Illustré, sous le titre : « Gloires littéraires ». — M. Gérard Bauër s'arrête aussi au livre de M. Eric Dawson et aux controverses que celui-ci suscita dans les journaux en 1923.

Gaston RAGEOT, « Une nouvelle honnête femme », *Revue Bleue*, 7 juin 1924, p. 388. [A propos de *Si je voulais* de Paul Géraudy et Robert Spitzer].

Léon BERNARD, Eugène BRIEUX, Romain COOLUS, François DE CUREL, Lucien DESCAGES, Suzanne DEVOYOD, Henri DUVERNOIS, Emile FABRE, Henry FÈVRE, Robert DE FLERS, Félix GALIPAUX, Gustave GEFFROY, Firmin GÉMIER, Paul GINISTY, Sacha GUITRY, Henri LAVEDAN, Georges LECOMTE, H. R. LENORMAND, Jean SAREMENT, Edmond SÉE, Pierre WOLFF. — « En souvenir d'Henry Becque », *Vient de Paraître*, octobre 1924, Paris, Editions Grès et C^{ie}. Photo Nadar sur la couverture, avec une dédicace aux petits-neveux.

*Sur le vingt-cinquième anniversaire
de la mort d'Henry Becque
et sur l'apposition d'une plaque commémorative*

Paul MATHIEU, « La Quotidienne ». *La Presse*, 10 février 1924. [Sur l'initiative de M. Henri Corbel, secrétaire de la commission historique de Neuilly, de provoquer une campagne afin de faire poser une plaque commémorative sur l'immeuble qu'habitait Becque, au 104 de l'avenue de Villiers].

Henry CÉARD, « La Gloire a son tour », *Le Petit Marseillais*, 9 mars 1924.

Edmond SÉE, « Becque et Sardou », *Paris-Soir*, 26 avril 1924.

ANONYME, « Deux Ecoles », *Le Journal*, 28 avril 1924.

ANONYME, « Le jubilé de Henry Becque », *Comœdia*, 28 avril 1924.

J. B., « Demeures illustres », *Le Temps*, 29 avril 1924.

Léo MARCHÈS, « Entre cour et jardin. Henry Becque », 29 avril 1924. [Collection Rondel, coupures. *Le Petit Bleu* ?]

R. MILLET, « 25 ans après sa mort... Henry Becque, d'après les souvenirs inédits que voulut bien évoquer pour nous son neveu », *L'Avenir*, 1^{er} mai 1924.

ANONYME, « Le jubilé de Becque », *L'Opinion*, 2 mai 1924, p. 13.

Mais si ce distique [sur Dumas fils] est connu, on connaît moins la réponse qu'y fit l'auteur de la *Dame aux Camélias* :

Si ce coup de bec, de Becque, t'éveille,

O Thomas Corneille en l'obscur tombeau.

Pardonne à l'auteur qui baille aux Corneille

Et songe au public qui baille aux *Corbeaux*.

Clément VAUTEL, « Mon film », *Le Journal*, 9 mai 1924.

André ANTOINE, « Du temps d'Henry Becque », *Le Journal*, 10 mai 1924.

André ANTOINE, « La mort d'Henry Becque », *Le Journal*, 13 mai 1924.

J. B., « La maison de Henry Becque, 20, rue de Chabrol », *Candide*, 15 mai 1924.

L. Dx, « A propos de *La Parisienne* d'Henry Becque », *Mercure de France*, 15 mai 1924.

M. F., « Veille d'anniversaire », *Comœdia*, 16 mai 1924.

André ANTOINE, « En souvenir de Francisque Sarcey », *Le Journal*, 17 mai 1924.

Henry BAUER, « Le Maître et le Novateur », *Le Figaro Supplément Littéraire*, 17 mai 1924. [Reproduction de l'article paru dans *Le Journal* du 13 mai 1899. Le titre en a été : « Henry Becque »].

Paul BLANCHART, « MM. Antoine, Robert de Flers, Edmond Sée, Saint-Georges de Bouhélier, Lenormand nous parlent de Becque », *Le Journal Littéraire*, 17 mai 1924. [Collection Rondel, coupures].

André CHAUMEIX, « Henry Becque », *Le Journal Littéraire*, 17 mai 1924. (Portrait de Becque). [Collection Rondel, coupures].

Gustave KAHN, « Propos avec Henry Becque », *Le Figaro Supplément Littéraire*, 17 mai 1924.

Jean MORÉAS « Henry Becque », *Le Figaro Supplément Littéraire*, 17 mai 1924. [Paru dans *Paysages et Sentiments*].

Lucien MUHFELD, « L'Homme et l'Œuvre », *Le Figaro Supplément Littéraire*, 17 mai 1924. [Paru dans *L'Écho de Paris* du 14 mai 1899 sous le titre « Henry Becque »].

Jean ROBAGLIA, « Henry Becque », *Le Figaro Supplément Littéraire*, 17 mai 1924.

Fernand VANDÉREM, « Ses Souvenirs », *Le Figaro Supplément Littéraire*, 17 mai 1924.

René PETER, « Les Débuts de *La Parisienne* », *Le Gaulois*, 18 mai 1924.

[Entretiens de F. Samuel avec Paul Ferrier et Georges Feydeau relatifs à l'admission de la *Parisienne* en 1885].

Lucien DESCAVES, « Henry Becque journaliste, et pauvre » *Le Journal*, 19 mai 1924.

NOZIÈRE, « Henry Becque », *L'Avenir*, 19 mai 1924.

ANONYME, « Le cœur de Becque », *Excelsior*, 20 mai 1924.

ANONYME, « L'Esprit d'Henri Becque », *L'Eclair*, 20 mai 1924.

ANONYME, « A la mémoire d'Henry Becque », *L'Action Française*, 22 mai 1924.

ANONYME, « Echos », *Comœdia*, 22 mai 1924.

ANONYME, « Devant la maison d'Henry Becque », *L'Écho de Paris*, 22 mai 1924.

ANONYME, « Ici naquit Henri Becque le 18 avril 1837... », *L'Eclair*, 22 mai 1924.

ANONYME, « L'Inauguration de la plaque commémorative d'Henry Becque », *Excelsior*, 22 mai 1924. [Photographies : M. de Flers prononçant son discours; la plaque ; M. de Jouvenel prononçant son discours].

ANONYME, « Le souvenir d'Henry Becque », *Le Gaulois*, 22 mai 1924.

ANONYME, « Le jubilé de Henry Becque. A la maison natale », *L'Intransigeant*, 22 mai 1924.

ANONYME, « A la mémoire d'Henry Becque », *Journal des Débats*, 22 mai 1924.

ANONYME, « A la maison natale d'Henry Becque », *La Liberté*, 22 mai 1924.

ANONYME, « M. Henry de Jouvenel inaugure une plaque sur la maison natale de Becque », *Le Matin*, 22 mai 1924. [Photographie de Becque. Cliché Nadar].

ANONYME, « On a inauguré la plaque commémorative

sur la maison d'Henry Becque », *Pari-Soir*, 22 mai 1924.

ANONYME, « En l'honneur d'Henry Becque », *Le Petit Journal*, 22 mai 1924.

ANONYME, « Une plaque est apposée sur la maison natale de l'auteur des *Corbeaux*, au cours d'une cérémonie réparatrice, à laquelle préside M. Henry de Jouvenel, ministre de l'Instruction publique », *Le Petit Parisien*, 22 mai 1924. [Photographies : la plaque apposée sur l'immeuble; M. Robert de Flers prononçant son discours; le portrait d'Henry Becque].

ANONYME, « Une réparation tardive. L'hommage officiel à Henry Becque », *Le Quotidien*, 22 mai 1924.

ANONYME, « L'Inauguration commémorative d'Henry Becque », *Le Temps*, 22 mai 1924.

André ANTOINE, « Becque et les jeunes », *Paris-Soir*, 22 mai 1925.

Gérard BAUER, « Un anniversaire », *L'Echo de Paris*, 22 mai 1924.

Gabriel BOISSY, « La matinée pour Henry Becque », *Comœdia*, 22 mai 1924.

G. Ch. « A la mémoire de Henry Becque », *Le Figaro*, 22 mai 1924.

Max FRANTEL, « Le vingt-cinquième anniversaire de la mort d'Henry Becque », *Comœdia*, 22 mai 1924. [Avec le portrait de Becque. Le discours de M. Robert de Flers est cité intégralement].

Claude GUILLEBEAUX, « L'hommage à Henry Becque », *Paris-Soir*, 22 mai 1924.

Robert BOURGET-PAILLERON, « M. François de Curel nous parle de Becque », *L'Opinion*, 23 mai 1924, pp. 11-12.

Abel HERMANT, « La Vie à Paris », *Le Temps*, 23 mai 1924.

A. DE BERSAUCOURT, « Henry Becque, mondain », *La Renaissance*, 24 mai 1924.

Georges LECOMTE, « Le gaspillage des forces. La leçon de Becque », *L'Intransigeant*, 24 mai 1924.

ANONYME, « Le vingt-cinquième anniversaire de la mort de Henri Becque », *La Revue Française*, 25 mai 1924, p. 567.

Jacques COPEAU, « Henri Becque et *La Parisienne* », *La Revue Française*, 25 mai 1924, pp. 569-570.

Elie DAUTRIN, « Henri Becque, novateur », *La Revue Française*, 25 mai 1924, pp. 567-568.

Ambroise GOT, « *Les Corbeaux* », *La Revue Française*, 25 mai 1924, pp. 568-569. [Extrait de l'étude de M. Got].

Raymond GENTY, « Henri Becque à l'Odéon », *La Revue Française*, 25 mai 1924, p. 570.

... La recette [de la première représentation de *Michel-Pauvre*] s'éleva à 2.530 francs. Le 16 décembre même succès — la recette n'atteint que 980 francs. Le 17 : 869 francs; le 18 : 639 francs

Les deux recettes du dimanche (1557 en matinée et 1644 en soirée) ne relèvent pas la pièce. Il faut noter que le temps est affreux. Mais le lundi la recette tombe à 760 francs... La pièce expire en même temps que l'année, le 28 décembre, avec une recette de 520 fr.

... Le 3 novembre [1887], la première [des Corbeaux] faisait une recette de 1.310 francs 75. Entre le 7 et le 16 novembre la moyenne fut de 1.200 à 1.300. La dernière recette de la pièce, le 19 novembre, fut de 590 francs 50...

André ANTOINE, « La Semaine Théâtrale. L'anniversaire d'Henry Becque. Le bilan de la Comédie Française en 1923 ». *L'Information*, 26 mai 1924.

André RIVOIRE, « Sardou, Becque, Sarcey », *Le Temps*, 26 mai 1924.

Clément VAUTEL, « Mon film », *Le Journal*, 26 mai 1924.

ANONYME, « Henry Becque jugé par M. de Curel », *Le Figaro*, 29 mai 1924.

[Reproduit les passages de l'interview que M. de Curel accorda à M. Robert Bourget-Pailleron et qui fut publiée par *l'Opinion*].

Abel HERMANT, « La vie à Paris », *Le Temps*, 30 mai 1924.

Jean-Marie CARRÉ, « Les Commentaires de la Quinzaine. I. Les Lettres Françaises. Henry Becque et la politique », *La Revue de France*, 1^{er} juin 1924, pp. 624-629.

Fernand VANDÉREM, « Les Lettres et la Vie. Les actualités. Commémorations et inaugurations : Becque, Sardou, Sarcey... », *La Revue de France*, 15 juin 1924, p. 834-840.

Sur les « Œuvres Complètes »

Claude BERTON, « Les visages de la Comédie. Henry Becque, auteur maudit », *Les Nouvelles Littéraires*, 25 octobre 1924.

Jean ROBAGLIA, « Le Théâtre d'Henry Becque », *Paris-Journal*, 14 novembre 1924. [Collection Rondel, coupures].

Jean RAVENNES, « Les Œuvres Complètes de Becque », *La Revue Française*, 23 novembre 1924. [Collection Rondel, coupures].

E. S., « Le Théâtre complet d'Henry Becque », *L'Œuvre*, 30 novembre 1924.

Sur la mise en scène des « Corbeaux »

André ANTOINE, « Distribution imprudente », *Le Journal*, 15 avril 1924.

ANONYME, « Chez les Subventionnés. A la Comédie Française », *Cri de Paris*, 5 octobre 1924.

ANONYME, « Chez les Subventionnés. A la Comédie Française », *Cri de Paris*, 16 novembre 1924.

1925

Généralités

UN VIEUX BIBLIOPHILE. — « Henry Becque et la Comédie Française », *Journal des Débats*, 8 février 1925..

A l'occasion de la reprise des « Corbeaux » à la Comédie Française

Jean ROBAGLIA, « Les Corbeaux à la Comédie-Française », *Le Figaro*, 7 février 1925.

ANONYME, « Chez les Subventionnés », *Cri de Paris*, 8 février 1925.

« On y [à l'Exposition Henry Becque à la Comédie-Française] verra les manuscrits des *Polichinelles* et des *Corbeaux*. Ce dernier appartient à M. Lang. Quant à celui de la *Parisienne*, il a disparu. On ne sait ce qu'il est devenu.

Le manuscrit des *Corbeaux* est assuré pour 6.000 francs. On eût bien étonné l'auteur si on lui eût dit que ses cahiers auraient un jour une valeur marchande ».

ANONYME, « Les Corbeaux », *L'Eclair*, 9 février 1925.

ANONYME, « Les Théâtres », *Le Figaro*, 9 février 1925.

Paul ACHARD, « Avant Les Corbeaux d'Henry Becque, à la Comédie Française », *Paris-Midi*, 9 février 1925.

André ANTOINE, « Les Corbeaux », *Le Journal*, 9 février 1925.

ANONYME « La Reprise des *Corbeaux* à la Comédie-Française », *Excelsior*, 10 février 1925. [La photographie de la scène XII de l'acte III].

Paul ACHARD, « Petite revue de presse rétrospective », *Paris-Midi*, 10 février 1925.

AMORY, « La Matinée », *Comœdia*, 10 février 1925.

L[ucien] B[ALITRAND], « Les Corbeaux de Becque reparaissent sur l'affiche du Français après 43 ans », *Le Petit Parisien*, 10 février 1925.

Gabriel BOISSY, « A la Comédie Française. Les Corbeaux », *Comœdia*, 10 février 1925. [Un portrait de Becque, photo Reutlinger; trois dessins de M. Julien Pavil : Mme Vigneron, Teissier, Marie Vigneron].

Aste D'ESPARBÈS, « La première des *Corbeaux* », *Comœdia*, 10 février 1925. [Courte notice sur la présence des autorités officielles].

Jacques FLORANGE, « Les soirs de Paris. Les *Corbeaux* en 1925 », *Paris-Midi*, 10 février 1925. (Description de la « salle » pendant la reprise].

Maxime GIRARD, « Les premières », *Le Figaro*, 10 février 1925.

Emile MAS, « La reprise des *Corbeaux* à la Comédie Française », *Petit Bleu*, 10 février 1925.

F. NOZIÈRE, « La Semaine de Becque », *L'Avenir*, 10 février 1925.

Georges PIOCH, « Reprise des *Corbeaux* », *L'Ere Nouvelle*, 10 février 1925.

Louis SCHNEIDER, « Les premières », *Le Gaulois*, 10 février 1925.

Paul SOUDAY, « Hier à la Comédie Française », *Paris-Midi*, 10 février 1925.

ANONYME, « Echos », *La Liberté*, 11 février 1925.

André ANTOINE, « La générale d'hier. Reprise des *Corbeaux* à la Comédie Française », *L'Information*, 11 février 1925.

Pierre BRISSON, « Comédie Française : Les *Corbeaux* », *Le Temps*, 11 février 1925.

Lucien DESCAVES, « Le Théâtre », *L'Intransigeant*, 11 février 1925.

Paul GINISTY, « Les *Corbeaux* d'Henry Becque », *Le Petit Parisien*, 11 février 1925.

Jane CATULLE-MENDÈS, « Comédie-Française : Les *Corbeaux* », *La Presse*, 11 février 1925.

Charles MÉRÉ, « Comédie Française : reprise des *Corbeaux*, d'Henry Becque », *Excelsior*, 11 février 1925.

Fred ORTHYS, « Comédie-Française », *Le Matin*, 11 février 1925.

LUGNE-POE, « A la Comédie-Française », *L'Eclair*, 11 février 1925.

Gabriel REUILLARD, « Les reprises », *Paris-Soir*, 11 février 1925.

Edmond SÉE, « A la Comédie-Française : Les *Corbeaux* d'Henry Becque », *L'Œuvre*, 11 février 1925.

Gustave FRÉJAVILLE, « Théâtres. Comédie Française : Les *Corbeaux* », *Journal des Débats*, 12 février 1925.

Joseph GALTIER, « Au jour le jour. Propos de Paris », *Le Temps*, 12 février 1925.

Gaston LIBERTY, « Notes et impressions de théâtre », *La Liberté*, 12 février 1925.

Jean-Pierre LIAUSU, « Rétrospective », *Comœdia*, 13 février 1925.

Camille LAFARGE, « Comédie-Française. Les *Corbeaux* », *Journal du Peuple*, 14 février 1925.

ANONYME, « Chez les Subventionnés. A la Comédie-Française », *Cri de Paris*, 15 février 1925.

A l'apparition de chaque actrice sur la scène, les robes de 1880, avec leur buste en renflement de balustre et leur ridicule petit croupon, furent vigoureusement applaudies, toute cette évocation surannée amusait les minces et serpentines élégantes d'aujourd'hui.

Lucien DUBECH, « La reprise des *Corbeaux* », *L'Action Française*, 15 février 1925.

André ANTOINE, « La semaine théâtrale. Les *Corbeaux* à la Comédie-Française... », *L'Information*, 16 février 1925.

L[ucien] B[ALITRAND], « Les toilettes des *Corbeaux* sont de Madame... », *Le Petit Parisien*, 16 février 1925. [A propos de Mlle Héloïse Demartinecourt, depuis cinquante ans costumière de la Comédie-Française].

Robert DE FLERS, « La Semaine Dramatique », *Le Figaro*, 16 février 1925.

André RIVOIRE, « Chronique théâtrale. Comédie Française. — Reprise des *Corbeaux* d'Henry Becque », *Le Temps*, 16 février 1925.

Marcy DUCRAY, « Le Théâtre et la Mode. On a reconstitué les modes de 1882 sur la scène de la Comédie-Française », *Excelsior*, 17 février 1925. [Avec sept dessins de Mlle Pigeat : « Les reconstitutions de toilettes de 1882 présentées dans les *Corbeaux* à la Comédie-Française »]

Emile MAS, « Le Journal d'Emile Mas » *Le Petit Bleu*, 17 février 1925.

« ... Le succès des *Corbeaux* s'est affirmé à la Comédie et les abonnés du mardi ont accueilli le chef-d'œuvre d'Henry Becque avec plus de chaleur encore que le public de la répétition générale ».

NOZIÈRE, « *Les Corbeaux* à la Comédie-Française », *L'Avenir*, 17 février 1925.

« ... Ce drame n'est pas un chef-d'œuvre. La pièce qui place Henry Becque parmi les maîtres du dix-neuvième siècle, c'est *La Parisienne* ».

Maurice PRAX, « Pour et Contre », *Le Petit Parisien*, 17 février 1925.

Antoine ANDRÉ, « Critique vénale », *Le Journal*, 19 février 1925. [Au sujet des rapports entre Auguste Vitu et Henry Becque].

G. DE PAWLOWSKI, « Toute réflexion faite. Les Aigles, les Serins, les Perroquets, les Poules et les *Corbeaux* », *Candide*, 19 février 1925.

Claude BERTON, « Les visages de la comédie », *Les Nouvelles Littéraires*, 21 février 1925.

[Jean MONVAL], « A propos des *Corbeaux*. Henry Becque et François Coppée », *Le Figaro*, 21 février 1925.

ANONYME, « Le carnet du soiriste », *Le Carnet de la Semaine*, 22 février 1925.

René WISNER, « Le carnet du critique », *Le Carnet de la Semaine*, 22 février 1925.

ANONYME, « *Les Corbeaux* », *Aux Ecoutes*, 25 février 1925.

Conversation entre M. Saint-Georges de Bouhélier, qui aurait dit : « Il n'y a pas une ligne à changer. Cette date est une date dans l'histoire du théâtre... Depuis Shakespeare », et Mme Jane Catulle Mendès, qui avait protesté : « Ah ! Ne me parlez pas de Shakespeare à propos de ça ! C'est mou, inconsistent... »

Eugène MARSAN, « A la Comédie-Française. — *Les Corbeaux* », *Le Nouveau Siècle*, 26 février 1925.

Etienne REY, « Théâtre. *Les Corbeaux* (Reprise). Pièces en 4 actes d'Henry Becque. (Comédie-Française) », *L'Opinion*, 28 février 1925.

Henry AUSTRUY, « Les Théâtres. Comédie-Française : Reprise des *Corbeaux* d'Henry Becque », *La Nouvelle Revue*, 1^{er} mars 1925, p. 78-81.

André BILLY, « Théâtre », *Mercure de France*, 1^{er} mars 1925, pp. 469-473.

René DOUMIC, « Revue Dramatique. Comédie-Française : Reprise des *Corbeaux*, pièce en quatre actes de Henry Becque... », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} mars 1925, pp. 224-226.

Henry BIDOU, « La semaine dramatique. Comédie-Française : *Les Corbeaux*, comédie en quatre actes de Henry Becque... », *Journal des Débats*, 2 mars 1925.

Henry BANCEL, « Avant-Garde. A propos des *Corbeaux* », *Nouvelle Revue Parisienne*, 14 mars 1925.

Francisco AMUNATEGUI, « Les subventionnés. La Comédie Française. — *Les Corbeaux* », *La Revue Nouvelle*, 15 mars 1925, pp. 41-43.

Jacques SOUBIES, « Théâtre », *La Vie*, 15 mars 1925, p. 108.

MARTIAL-PIÉCHAUD, « *Les Corbeaux* de Becque à la Comédie-Française », *La Revue Hebdomadaire*, 21 mars 1925, pp. 372-373.

Jean RAVENNES, « Le Théâtre. La reprise des *Corbeaux* à la Comédie-Française », *La Revue Française*, 22 mars 1925.

« H. Becque », *Theatre Arts Monthly*, New-York, mars 1925, n° 9 p. 195.

D'après le *Reader's Guide*, janvier 1925 - juin 1926, p. 82, vol. 2.

Gabriel BOISSY, « M. André Bacqué joue Bourdon des *Corbeaux* », *Comœdia*, 15 avril 1925.

Sur « *Les Corbeaux* » en Belgique

R. S., « La Comédie-Française au Théâtre-Royal », *La Flandre Libérale*, 1925.

Dans la Bibliothèque de M. Rondel, nous avons eu sous les yeux une coupure de ce journal non datée; il y est question de la tournée de la Comédie-Française en Belgique. *La Flandre Libérale* écrit à propos des *Corbeaux* : « Après 43 années écoulées, elle [la pièce] présente la robuste solidité des chefs-d'œuvre... Les Comédiens-Français donnent à ces quatre actes une interprétation qui leur fait le plus grand honneur. C'est très beau, très humain, très complet, sans restriction aucune. Aussi les a-t-on acclamés avec une chaleur, un enthousiasme tout particuliers, très spontanés, et très mérités ».

Sur « *La Parisienne* » à Toulouse

INTÉRIM, « Théâtre des Variétés. *La Parisienne* d'Henry Becque, par la tournée Bertran », *L'Express du Midi*, 16 juillet 1925. [Collection Rondel, coupures].

... Comme le dialogue est joli, rapide, clair et dépouillé de ces longueurs fastidieuses, de cette littérature boursouflée qui ont fort choqué, l'autre soir, les spectateurs d'*Amoureuse*. Rapprochés l'une de l'autre, comme elles viennent de l'être à Toulouse, *Amoureuse* ne pouvait manquer de servir de repoussoir à *La Parisienne*... Et comme aussi les beaux acteurs qui ont interprété l'un et l'autre de ces deux ouvrages [Mme Robine et M. Alexandre] se sont trouvés plus à l'aise dans la pièce si équilibrée d'Henry Becque...

Sur les « *Œuvres Complètes* » (tome V)

Louis LALOY, « Henry Becque et le théâtre de son temps », *L'Ere Nouvelle*, 8 décembre 1925.

« ... Il n'y a pas à dire : les temps sont changés. La critique n'est plus dominée, comme au temps de Becque, par l'autorité despotique d'un Francisque Sarcey, protecteur du Vaudeville et ennemi de la pensée... »

1926

Généralités

G. DE PAWLOWSKI, « Première à la Comédie-Française. *La Carcasse* », *Le Journal*, 17 avril 1926. [« Des *Corbeaux*, c'est à peine si les auteurs ont retenu la carcasse sans Becque ni ongles »].

René BENJAMIN, « Voyages en Zigzag. Henry Becque et Jules Renard ou la Comédie Vingt Siècles après J.-C. », *Conferencia*, journal de l'Université des Annales, 1^{er} mai 1926, pp. 449-468. [Conférence faite le 9 décembre 1925].

Photographie de Becque, d'après le dessin de Guth;

portrait de Mme Aubernon de Neu[!]ville; une photographie représentant « la famille Vigneron » — interprètes à la reprise en 1925 [Page 457 : un sonnet autographe de Becque, « Si j'étais seul et libre et sage... »]

Edmond SÉE, « Le théâtre d'aujourd'hui et Henry Becque », *Paris-Soir*, 1^{er} mai 1926, article de fond. [Inséré ensuite dans la brochure de M. Sée. Voir plus haut les études spéciales consacrées à Becque].

André ANTOINE, « La Semaine Dramatique. Avant la prochaine reprise de « La Dupe » de Georges Ancey, à la Maison de L'Œuvre », *L'Information*, 24 mai 1926. [Sur l'influence de Becque. — Voir aussi le feuilleton de M. Antoine sur la reprise de *La Dupe*, dans *L'Information* du 7 juin 1926.

Léopold LACOUR, « Souvenirs littéraires. Henry Becque. Quelques notes sur l'homme et l'œuvre », *Les Nouvelles Littéraires, artistiques et scientifiques*, 29 mai 1926. [En tête du numéro].

Pierre BRISSON, « Chronique Théâtrale. Maison de l'Œuvre : *La Dupe*, de Georges Ancey », *Le Temps*, 7 juin 1926.

Clément VAUTEL, « Mon film », *Le Journal*, 24 juin 1926.

Régis GIGNOUX, « La Vie Théâtrale. Une cousine de *La Parisienne* », *L'Impartial Français*, 19 décembre 1926. [M. Gignoux compare *La Pécheresse innocente* de l'auteur polonais Grubinski, adaptée par M. René Saunier et jouée au Théâtre des Mathurins].

Sur les « Œuvres Complètes » (tome VI)

Marius BOISSON, « Les livres du jour. Henry Becque et Francisque Sarcey », *Comœdia*, 2 avril 1926. (Portrait de Becque, par Reutlinger).

M. Edmond Sée et Henry Becque

Edmond SÉE, « A propos d'Henry Becque. Il y a trois classes d'auteurs dramatiques », *Comœdia*, 27 avril 1926. [Insérés ensuite dans la brochure de M. Sée. Voir les études spéciales consacrées à Becque »].

Edmond SÉE, « Henry Becque ou servitude et grandeur dramatiques », *L'Œuvre*, 28 avril 1926. [Extrait de la brochure].

Paul GRÉGORIO, « Le train des Auteurs », *Comœdia*, 30 avril 1926.

Léon LEMONNIER, « De Henry Becque à Edmond Sée », *Le Figaro*, 1^{er} mai 1926. [Avec des passages détachés de la brochure de M. Sée : « La Révélation »].

NOZIÈRE, « Henry Becque », *L'Avenir*, 24 mai 1926. [Collection Rondel, coupures].

HENRI DE NOUSSANE, « Sous l'aile des corbeaux », *Comœdia*, 25 mai 1926.

GASTON ARTHUIS, « A propos du *Becque* d'Edmond Sée », *Le Gaulois*, 3 juillet 1926.

1927

Généralités

PAUL SOUDAY, « Le cinquantenaire d'Henri Monnier », *Le Temps*, 10 janvier 1927.

« Seul, jusqu'ici, Nozière, dans *l'Avenir*, lui [à Monnier] a témoigné une admiration persistante qui ferait supposer qu'il ne l'a pas relu depuis longtemps. « On a un peu trop oublié cet auteur comique, dit Nozière. Il appartient à la tradition classique. Sa drôlerie jaillissait de la stricte observation ». Puis, ayant rappelé M. Joseph Prudhomme, Mme Gibou, Jean Hiroux, Nozière ajoute : « L'écrivain qui crée et laisse à la postérité de pareils types est un maître, un grand maître... Monnier est un grand artiste : Henry Becque est de sa race... » Pauvre Becque ! »

NOZIÈRE, « Un magnifique hommage à l'œuvre d'Antoine », *Le Journal*, 17 mars 1927.

SIMONE, « Antoine », *Le Figaro*, 17 mars 1927. Article de fond.

E. D., « Le banquet triomphal d'André Antoine », *L'Information*, 18 mars 1927.

« *La Parisienne* » au Casino des Variétés de Nice
en 1927

THÉO MARTIN, « La soirée niçoise », *Petit Niçois*, 2 mars 1927. [Quatres représentations de la pièce avec Mme G. Robine et M. R. Alexandre].

INDEX ALPHABETIQUE

DES NOMS PROPRES, DES PÉRIODIQUES ET DES OUVRAGES
MENTIONNÉS DANS L'ÉTUDE

Les chiffres romains indiquent le tome, les chiffres arabes indiquent la page. La Bibliographie n'est pas comprise.

- Abandonnés (Les)*, III, 301.
Abbé Constantin (L'), I, 61, 94.
Abbéma (Mme Louise), III, 45.
Abesse de Jouarre (L'), I, 439.
Abler, I, 125.
About (Edmond), II, 367.
Abraham (Emile), II, 292.
Accord parfait (L'), III, 389.
Achard (acteur), III, 16.
Achard (Amédée), III, 108, 254.
Achard (Paul), III, 259.
Action Française (L'), III, 439.
Actionnaires (Les), I, 258.
Adam (Mme Juliette), I, 438, 445; III, 250.
Adam (Mme Marcelle), III, 289.
Adam (Paul), I, 126, 133, 143; III, 397.
Adam (Mme Paul), I, 129.
Aderer (Adolphe), I, 138.
Adultère sentimentale (L'), III, 397.
Affaire de la rue de Lourcine (L'), II, 212, 305, 306.
Agerholt (Johan), III, 295.
Aicard (Jean), I, 68; III, 199, 328.
Ajalbert (Jean), III, 386.
Alary (Giulio), II, 230.
Alexandre (René), III, 21, 288.
Alexandrov, II, 195.
Alexis (Paul), I, 133; II, 260; III, 86, 120, 135, 176.
Alleluia, III, 402.
Alméras (Henri d'), I, 22; III, 109.
Aloin, II, 234.
Ambra (Lucio d'), III, 280.
Amants (Les), III, 286, 377.
Amateur des spectacles, III, 44.
Amaury (acteur), III, 313.
Ame en Folie (L'), I, 238; III, 283, 371.

- Ami (L')*, III, 402.
Ami des femmes (L'), I, 219;
 II, 286, 333, 341, 343.
Ami du Peuple (L'), I, 164.
Amiel (Denys), III, 265.
Amiel (Henri), II, 48.
Ami Fritz (L'), I, 356, 451.
Amis (Les), III, 314, 323, 325.
Amis Intimes (Les), II, 203.
Amour (L'), II, 370.
Amoureuse (L'), I, 238; III,
 218, 219, 286, 371-373.
Amour, quand tu nous tiens,
 III, 390.
Amour Veille (L'), III, 391.
Amunategui (F.), III, 261.
Amyst (éditeur), II, 229.
Ancey (Georges), I, 68, 85,
 122, 133, 138; III, 56, 176,
 215, 280, 300, 308, 333, 339,
 340, 341-343, 345, 348, 349,
 386, 458.
Ancey (Mme Georges), I, 85,
 133.
Anderson (William), II, 243.
André, II, 180.
Andromaque, III, 158.
Angelo (acteur), III, 30.
Anna Karénine, I, 218, 238.
*Annales de la Société Acadé-
 mique de Nantes (Les)*, III,
 84, 85, 250.
*Annales du Théâtre et de la
 Musique (Les)*, I, 215; II,
 64; III, 32, 59, 79, 88, 120,
 429.
*Annales politiques et litté-
 raires (Les)*, I, 56, 150, 217,
 219, 234; III, 80, 156, 375.
*Anthologie Contemporaine
 des écrivains français et
 belges (L')*, III, 422.
Antoine (André), I, 53, 85,
 86, 119, 133, 137, 138, 144,
 299; II, 328; III, 9, 37, 55,
 62-64, 75, 83-88, 92-96, 136,
 175, 176, 215, hors texte
 224-225, 247, 255, 264, 265,
 284, 285, 287, 300, 314, 326-
 333, 341, 345, 386, 387, 392,
 396, 455.
Antonine (Mlle), I, 50, 56,
 133; III, 15, 61, 213, 267.
Antony, II, 227.
Arago (Dominique-François),
 I, 187; II, 189, 269 .
L'Argent, I, 500; II, 133; III,
 374-377.
Aristophane, I, 91; II, 188;
 III, 309.
Aristote, I, 267; II, 65.
Arlésienne (L'), II, 87; III,
 431.
Armade (Francisque d'), III,
 453.
Armont, I, 447.
Arnaoudov (M.), III, 295.
Arnyvelde (André), III, 375.
Art et Critique, III, 76, 193,
 332-334.
Art Moderne (L'), III, 269.
Artzibachev, I, 459.
Assaut (L'), III, 392.
Assommoir (L'), I, 360, 439,
 519; II, 26, 66, 346, 363;
 III, 120-122, 126, 172, 434.
Athalie, III, 224.
Auberge des Adrets (L'), II,
 30.
Aubernon de Nerville (Mme),
 I, 77-80; III, 62, 63, 65, 173,
 250.
*Audifred-Pasquier (Gaston
 d')*, I, 65.
Audoy (Mme), II, 345.
Augier (Emile), I, 61, 153,
 184, 257, 258, 271, 419, 429,
 439, 447, 465; II, 12, 62, 66,
 91, 101, 142, 147, 165, 260,
 284, 286, 288, 320-324, 336,
 341; III, 12, 45, 84, 86, 130,
 181, 184, 185, 226, 292, 332,
 433, 443, 453, 454, 458, 459.

- Au pays de la revanche*, I, 23, 449.
Aurore (L'), I, 422; II, 325; III, 216, 234, 302.
Austruy (Henri), III, 96.
Autorité (L'), III, 166.
Autre Danger (L'), I, 237.
Autre Motif (L'), I, 212.
Aux Ecoutes, III, 249.
Avare (L'), III, 141.
Avenir (L'), III, 34, 87, 280, 342.
Avenir de la Science (L'), II, 183.
Aventurière (L'), I, 271, 447; II, 101, 339.
Babeuf, I, 177.
Bahr (Herman), III, 266, 285.
Baillet (acteur), I, 469; III, 36.
Baiser (Le), I, 396; III, 64, 336.
Balpêtré (de l'Odéon), I, 144.
Balzac (Honoré de), I, 1, 91, 184, 208, 217, 257, 299, 301, 347, 439, 447, 491; II, 9, 30, 36, 128, 139, 170, 182, 183, 192, 194, 200, 202, 211, 246, 252, 253, 259-265, 267-270, hors-texte 272-273, 273-285, 321, 324, 350-353, 365; III, 24, 50, 132, 150, 220, 297, 340, 376, 412, 430, 436, 446, 452, 453.
Balzac, III, 252.
Banner (Max), III, 284.
Banville (Théodore de), I, 396; II, 35, 365; III, 64, 81, 91, 328, 336.
Barbey d'Aurevilly (Jules), I, 85; III, 106, 256, 421.
Barbier (Jules), I, 63, 64.
Barbier de Séville (Le), II, 84, 85.
Barboux, I, 68.
Barbusse (A.), III, 168.
Barbusse (Henri), III, 235.
Baron (acteur), II, 11.
Baron (Michel Boyron), 257.
Barr (Nash O.), III, hors-texte, 296-297.
Barrès (Maurice), III, 331.
Barretta (Mlle), III, 47, 50, 52.
Barrière (Théodore), I, 95; II, 101, 177, 199-201.
Bartel (acteur), III, 61, 267.
Bartet (Mme Julia), III, 68, 70.
Barthou (Louis), II, 93.
Basch, I, 125.
Basset (Serge), I, 138.
Bataille (Henry), I, 238, 524; III, 286, 454.
Bâtard (Le), I, 31, 32; II, 37, 329; III, 113.
Baudelaire (Charles), I, 293, 498; II, 228; III, 253.
Baudrillard (Henri), I, 414.
Bauër (Gérard), III, 256.
Bauër (Henry), I, 44, 45, 48, 84, 116, 132, 133, 143, 144; II, 88, 370; III, 54, 57, 64, 71, 72, 79, 83, 132, 133, 159, 171, 174, 175, 181, 193, 194, 212, 222, 234, 238, 246, 303, 428.
Bavard (Le), I, 53; III, 80-83, 422, 424, 425.
Beaumarchais, I, 305, 439; II, 12, 84, 189, 208, 222-224; III, 36, 98, 118, 138, 411, 446, 455, 456, 457.
Beaupuis (Camille de), I, 444.
Bébé, II, 204, 205.
Bec (Charles), I, 126.
Beck Heinrich, III, 283, 284.
Becque (Aimée-Caroline), I, 12, 47.
Becque (Alexandre-Louis), I, 6, hors-texte 8-9, 28, 36, hors-texte 48-49.

- Becque (Charles-Théodore-Joseph), I, 6, hors-texte 8-9.
 Becque (Charles-Michel), I, 8, 9, 11, 12, 26.
 Becquerel (A.), II, 180.
 Bédier (Joseph), III, 432, 433, 450.
 Beethoven, I, 158; II, 189.
 Béhagel, I, 164.
Béguin (Le), III, 386, 387.
 Bélitch (Alexandre), I, XII, XIV.
 Bell (Mlle Marie), I, hors-texte, 400-401, 544-545; III, 96.
Belles-Lettres (Les), III, 256.
Belles-Lettres (Izjasnaja Literatura), III, 288.
 Bellot (acteur), III, 61.
 Belot (Adolphe), II, 199; III, 292.
 Benett (Arnold), III, 298.
 Benjamin (René), III, 244, 245.
 Benoist (René), III, 57, 234.
 Benoît (Pierre), III, 374.
Beppo, II, 229.
 Béranger (P.-Jean de), I, 16, 34; II, 34, 240, 243, 245-247, hors-texte 247-248, 248-251; III, 25.
 Bergerat (Emile), I, 42; III, 55, 113, 133, 176, 179, 417.
Bergère des Alpes (La), III, 444.
Berline de l'Empire (La), III, 444.
 Bernard (Claude), II, 180, 181.
 Bernard (Daniel), III, 124.
 Bernard (Léon), I, 144; II, 320; III, 94, 95, 96.
 Bernard (Tristan), I, 133, 167, 393; III, 389.
 Bernard-Derosne, I, 216, 530; III, 131, 167.
 Bernhardt (Mme Jeanne), III, 45.
 Bernhardt (Sarah), II, 164, 165; III, 65.
 Bernheim Adrien, I, 107, 114, 115, 122, 126, 133, 138; III, 56, 57, 80, 278, 296, 310, 384.
 Bernstein (Henry), I, 524; III, 265, 286, 300, 392, 454.
 Bersezio (Vittorio), III, 280.
 Berthelot (Marcelin), II, 180.
 Bertin (Pierre), III, 96.
 Berton (Claude), III, 258, 264.
 Besnard (Lucien), III, 264-265.
 Bethléem (l'Abbé), III, 232, 241.
 Bianca (Mlle, actrice), III, 22.
 Biagi (acteur), III, 270.
Bibliographie des Traductions polonaises de la Littérature française, III, 292.
 Bidou (Henry), III, 258, 265, 269, 426, 427.
Bien Public (Le), I, 21, 94, 386, 440; II, 87; III, 120, 132, 230.
 Biéville (Ed. de), III, 19, 27, 105, 115.
 Bigot (Charles), III, 125, 131, 136, 148, 149, 167, 430.
 Bilhaud (Paul), III, 389.
Billet de Logement (Le), I, 30; II, 166.
 Billy (André), III, 97.
 Bjoernstjerne-Bjoernson, III, 217, 218, 457.
 Bjorkman (E.), III, 297.
 Blancard (René), III, 34.
 Blanc (Louis), I, 177, 496.
Blanche Bienvenu, I, 40; II, 344.
Blanchette, III, 88, 358.
 Blin (J.-B.-Louis), I, 98.
 Bloch (Mme Rosine), III, 45.
 Blondeau (A.), II, 228.

- Bob (peintre), I, 128.
 Bogros, II, 230.
 Boieldieu, II, 163; III, 239.
 Boissy (Gabriel), III, 256, 257, 261.
 Boileau, II, 198; III, 446.
 Boissier (Alphonse), II, 229.
Bonheur manqué (Le), III, 372.
 Boniface (Maurice), I, 133; III, 188, 331.
 Boniface (Mme Maurice), I, 133.
 Bonnaud (Dominique), I, 487.
 Bonnefin (D.), II, 228.
Books and Persons, III, 298.
 Bordeaux (Henry), III, 248, 249, 374.
 Borecky (Jaromir), III, 292.
 Bornier (Henri de), I, 38, 61, 66, 386, 387, 434, 451; II, 135, 365; III, 137, 138, 156, 257.
 Bossuet, I, 219.
Boubouroche, I, 393; III, 300, 351.
 Bouchardy (Joseph), II, 42.
 Boucheron, II, 166.
 Bouis (Casimir), I, 537.
 Boulanger (peintre), II, hors-texte 272-273.
Boule de Suif (La), I, 417.
 Boulgakov (T.-I.), III, 288.
 Bourgeois (Léon), I, 101, 102; III, 65, 66, 70, 164, 195.
Bourgeois gentilhomme (Le), I, 172; II, 216, 217.
 Bourget (Paul), I, 43, 65, 218, 447; II, 11, 37; III, 122, 403, 421.
 Bourgoin (Jean), I, XIV.
Bourse de Pézenas (La), II, 287.
Bouton de rose, II, 364; III, 116, 437.
 Bovy (Mme Berthe), I, hors-texte 400-401, 544-545; II, hors-texte, 320-321; III, 96.
 Boxberg, II, 230.
 Boyer (Paul), III, 288.
 Brahm (acteur), III, 285.
 Brandes (Georg), III, 266, 296.
 Braunschvig (Marcel), III, 51, 453, 454.
 Brébant (Philibert), III, 123.
Brebis de Panurge (La), III, 22.
 Brieux (Eugène), I, 133, 212, 507; III, 88, 300, 357-361, 363, 365, 367-370.
Brignol et sa fille, III, 378.
 Brisson (Adolphe), I, 22, 78, 79, 81, 105, 372, 386; II, 42, 90, 121, 221, 228, 230, 231, 243, 244, 247, 287, 389, 393, 450, 456.
 Brisson (Pierre), III, 258, 262, 265.
Britannicus, III, 158.
 Brockaus (F.-A.), III, hors-texte 272-273.
 Broglie (Duc de), I, 83; III, 30.
 Brohan (Mme), III, 45.
 Brulat (Paul), I, 65; II, 325, 326; III, 263, 302, 401.
 Brummell (George Bryan), II, 228.
 Brunetière (Ferdinand), I, 63, 64, 66, 69; II, 64, 65, 101, 283, 284; III, 183, 241, 333, 339, 384, 455.
 Büchner, II, 180.
Bühne und Welt, III, 285.
 Buffon, II, 8.
Bulletin Commercial, I, 167.
 Bunand (Antonin), III, 277.
 Burani, II, 166.
 Busnach (William), III, 66.
 Burckhardt (Max), III, 284, 435.
 Byron (George Gordon), I, 16, 150, 495; II, 197, 213, 225-241, 250, 251, 257, 338.

- Byron et le romantisme français*, II, 226.
- Cabinet des Antiques (Le)*, II, 262.
- Cabotins I*, II, 101.
- Cadol (Edouard), I, 34; II, 100.
- Cagnotte (La)*, II, 293, 303, 304.
- Caillavet (Armand de), I, 198.
- Caillavet (Mme Armand de), I, 71, 77, 78.
- Caméléon (Le)*, III, 283.
- Camoëns, III, 7.
- Canat (René), III, 433, 453.
- Campioni (acteur), III, 270.
- Candidat (Le)*, III, 437.
- Capitaine Fracasse (Le)*, III, 55.
- Capus (Alfred), I, 138, 240, 509, 548; III, 101, 247, 286, 300, 378-385.
- Caraguel (Clément), III, 116, 118, 125, 136.
- Carcasse (La)*, III, 265.
- Cardon (Emile), III, 102.
- Carette (Julien), III, 34.
- Carlier (Théodore), II, 226.
- Carlioni-Talli (Mme Ida), III, 270, 272, 276, 408.
- Carlyle (le D^r), III, 287.
- Carnot (Adolphe), I, 9, 10.
- Carnot (Hippolyte), I, 10.
- Carnot (Sadi), I, 9, 10.
- Caro (Elme-Marie), I, 14, 61, 73, 113, 171, 505; II, 327.
- Carré (Albert), I, 51-53.
- Carrière d'André Tourette*, III, 397, 398.
- Cases (Jules), I, 133.
- Catherine*, III, 176.
- Caton, I, 502; II, 256.
- Causeries Littéraires*, I, 11, 439.
- Céard (Henry), II, 134; III, 132, 180, 206, 327, 336, 350, 351, 439, 440, 442, 449.
- Cerny (Mme Berthe), I, 532; III, 38, 90.
- Cervantes, I, 393, 549.
- César Birotteau*, I, 349; II, 258, 279, 282.
- Ceska Thalie*, III, 292.
- Ces Messieurs*, III, 340, 342, 353.
- Chadeuil (Gustave), III, 102.
- Challemel- - Lacour (Paul-Armand), I, 516.
- Chamfort, I, 478, 501; III, 446.
- Chamisso (Adelbert von), II, 243.
- Champsaur (Félicien), I, 28, 103, 110.
- Chance de Françoise (La)*, III, 373.
- Chandelier (Le)*, I, 439; III, 220, 221, 434.
- Chapeau de paille d'Italie (Le)*, I, 30, 153; II, 293, 298, 300, 302, 308.
- Charavay (Noël), I, 11; II, 285.
- Charivari (Le)*, III, 123, 131.
- Charlet (Toussaint-Nicolas), III, 73.
- Charmeuse (La)*, II, 204; III, 113.
- Charpentier (éditeur), II, 228, 242; III, 116, 120, 174, 350, 397, 416.
- Chartreuse de Parme (La)*, I, 487.
- Chasles (Philarète), II, 229.
- Chasseloup-Laubat (Marquis de), I, 194.
- Chastopalli (A.-E de), voir E. de Salle.
- Chateaubriand, I, 498; II, 178, 230, 252.
- Chatin (Mme), I, 125.
- Chatterton*, II, 37, 96, 170, 252; III, 446.

- Chaumeix (André), III, 434.
 Chauveron (Mme Andrée de),
 I, hors-texte 544-545; III,
 96.
 Chavannes (Puvis de), II,
 146.
 Chemineau (Le), III, 56.
 Chénier (André), III, 7.
 Chennevières (Henry de), II,
 135; III, 332.
 Chérie, I, 417; II, 359, 364;
 III, 148.
 Chevalier à la Mode (Le), II,
 192.
 Chevassu (François), II, 283.
 Chichmanov (D.), III, 295.
 Child Harold, II 226, 227-229.
 Childe Harold aux ruines de
 Rome, II, 226.
 Chilly (Charles-Marie de), III,
 24, 107.
 Chincholle (Ch.), III, 200.
 Chronache drammatiche, III,
 403.
 Chronique des Livres (La), I,
 22; II, 253; III, 109.
 Circé, III, 92.
 Citoyen (Le), I, 537; III, 133.
 Clairon (Le), III, 44.
 Claretie (Jules), I, 20, 43, 47,
 65, 70, 101, 114, 118, 139,
 443, 459, 503; II, 123, 124,
 200, 306, 326; III, 9, 12, 22,
 34, 53, 60, 64-74, 78, 88, 89,
 90, 108, 115, 122, 163, 165,
 195-198, 208-211, 225, 228-
 230, 441.
 Clark (Barett), III, 298.
 Claveau (A.), I, 217, 439; III,
 35, 61, 76, 154, 171, 172, 183.
 Clémenceau (Georges), I, 140.
 Clément (Félix), II, 251.
 Cloche (La), I, 440.
 Cloches de Corneville, I, 30.
 Cocarde (La), III, 329.
 Cœur Partagé (Le), III, 264,
 265, 393.
 Cogniard (Charles Théodore
 et Jean-Hippolyte), III, 178.
 Colin (Armand), III, 432.
 Colombine, v. Henry Fou-
 quier.
 Combat (Le), I, 266; III, 135.
 Comédie Humaine (La), II,
 202, 260, 280, 283; III, 376.
 Comme ils sont tous, III, 374.
 Comœdia, I, 44, 124, 140, 464;
 III, 93, 94, 98, 212, 243, 256,
 260, 288, 386, 422.
 Comte (Auguste), I, 289; II,
 180.
 Comtesse d'Escarbagnas (La),
 I, 260.
 Conferencia, II, 245.
 Conservateur littéraire (Le),
 II, 226.
 Constitutionnel (Le), I, 216;
 III, 27, 48, 49, 110, 115, 148.
 Contemporains (Les), III, 145.
 Conversation de Lord Byron
 avec la Comtesse de Bles-
 sington, II, 227.
 Conversations ou Mémorial
 d'un séjour à Pise, II, 226.
 Coolus (Romain), III, 390.
 Cooper (Fenimore), I, 464.
 Copeau (Jacques), III, 248.
 Coppée (François), I, 65, 143,
 434, 500; II, 171; III, 45,
 46, 50, 137-139, 328.
 Coquard et Bicoquet, III, 177.
 Coquelin aîné, (Constant), I,
 139, 454; III, 40, 65, 163,
 165.
 Coquelin cadet, III, 47, 52,
 268, 455.
 Coquette et la fausse Prude
 (La), I, 258.
 Corbeau (Le), II, 191.
 Corbeaux (Les), de Becque, I,
 IX, 5, 29, 30, 33-39, 45, 46,
 50, 58, 59, 61, 67, 69, 71-74,
 91-94, 99, 100, 108, 113, 115,
 117, 118, 122, 124, 132, 136,

- 138, 145, 151, 167, 168, 171, 188, 198, 207, 209, 241, 243, 249, 265, 283-285, 298, 300, 302, 309, 311, 328, 341, 345, 347, 348, 351, 356, 365, 373, 376, 385, 387, 394, 397, 399, hors-texte 400-401, 402, 415, 417, 422, 429, 432, 443, 453, 456, 459, 461, 463, 466, 473, 477, 478, 491, 494, 495, 499, 500, 506, 507, 519, 535, 536, hors-texte 544-545, 547, 548; II, 15, 19, 23, 27, 47, 48, 61, 62, 66-68, 72, 78, 80, 85, 91, 93, 98, 102, 106, 107, 113, 120, 126, 129, 130, 135, 137, 145, 147, 152, 157, 158, 162, 164, 165, 168-171, 181, 188, 195, 197, 200, 201, 203, 205, 206, 213, 215, 220, 245, 246, 259-261, 273-279, 283, 284, 295, 313, 323, 324, 328, 330, 331, 353, 372; III, 7, 9, 11, 16, 19, 21, 30, 35, 36, 39-42, 45, 46, 51, 56, 59, 60, 82, 92-101, 117, 121-145, 148, 155, 156, 168, 181, 183, 186, 188, 205, 213, 216, 218-220, 223, 226, 229-241, 244-263, 266, 270, 272, hors-texte 272-273, 273-275, 277, 280-282, 285, 287, 303, 316, 317, 320-323, 329, 331, 332, 335, 336, 342, 353, 357, 358, 373, 375, 376, 380, 384-387, 395, 397-399, 402, 417, 418, 429-436, 442, 444, 448-457.
- Corbeaux (Les)*, de G.-F. Moser, II, 177, 195, 197, 198.
- Corciade (Mlle)*, III, 269.
- Corday (Michel)*, III, 389.
- Coriolan*, II, 67, 209; III, 268, 295.
- Corneille*, I, 534; II, 177, 189, 190; III, 7, 263, 446, 458.
- Cornet*, I, 125.
- Cornut (Samuel)*, III, 281.
- Correspondance*, de Becque, I, 409.
- Correspondance (La)*, de Zola, II, 134, 211.
- Correspondant (Le)*, III, 183, 230.
- Corriera della Sera*, III, 270-273, 275, 278-280, 403, 407.
- Corsaire (Le)*, II, 226, 228, 229.
- Corsaire (Le)*, d'après Byron, II, 229.
- Costard (Paul)*, III, 169.
- Cottin (Mme Marie Risteanu)*, II, 42.
- Couët (Jules)*, III, 23, 36, 53, 60, 68, 70.
- Courrier de Lyon (Le)*, I, 30.
- Course du Flambeau (Le)*, I, 283; III, 399.
- Courteline (Georges)*, I, 133, 138, 167, 393; II, 88, 265, 300, 350, 352, 450.
- Cousine Bette (La)*, I, 208; II, 30, 36, 263, 265, 273.
- Cousin Pons (Le)*, II, 259, 273, 275, 281.
- Couturière de Lunéville (La)*, III, 286.
- Crainquebille*, III, 230.
- Crémieux (Benjamin)*, III, 253.
- Crépet (Eugène)*, II, 228.
- Cri de l'Angleterre au tombeau de sa reine (Le)*, II, 226.
- Crise (La)*, III, 402.
- Critique (La)*, I, 48, 49, 84; II, 136, 219, 235, 448.
- Critique de l'Ecole des Femmes*, II, 217.
- Critique du Légataire Universel*, I, 258.
- Croce (B.)*, III, 280.
- Croisset (François de)*, III, 391.

- Croué, de la Comédie-Française, III, 96.
- Cruelle Enigme (La)*, I, 218.
- Culhat de Coreil (Jacques-Phillippe), I, hors-texte, 8-9.
- Curé de province (Le)*, I, 184.
- Curé de Tours (Le)*, III, 340.
- Curée (La)*, I, 440; III, 174.
- Curel (François de), I, 71, 93, 108, 238, 317; III, 206, 207, 283, 287, 300, 308, 370, 371, 373, 457.
- Curnieu (de), v. Ancey.
- Cusin (G.), I, 144.
- Cyr (J.-M.-Antonin), 47.
- Dalila*, II, 37.
- Dame aux Camélias*, I, 47, 378; II, 63, 286, 324, 327, 335, 340, 342, 344; III, 149, 221, 236, 444, 456.
- Dame Blanche (La)*, I, 243, 302; II, 162, 165, 295; III, 239.
- Dancourt (F.-C.-d'A.), I, 257; II, 177, 192; III, 115, 158.
- Danicheff (Les)*, II, 327.
- Danseuse éperdue (La)*, III, 390.
- Dante, I, 549; II, 230, 256; III, 7.
- Danton, II, 261.
- Dargan (E.-P.), III, 298.
- Darwin (Charles), II, 180, 181.
- Darzens (Rodolphe), III, 328.
- Daubigny (peintre), II, 146.
- Daudet (Alphonse), I, 23, 65, 185, 217, 285, 519; II, 11, 66, 87, 135, 171, 355-358, 360, 365; III, 12, 105, 165, 244, 288, 433, 436, 439.
- David (Félicien), I, 454.
- David (Louis), III, 156.
- Davoust (Léon-Louis), I, 125, 491.
- Davyl (Louis), III, 301.
- Dawson (Eric), I, 48, 126; III, 136, 223, 252-255, 298.
- Dayrolles (Albert), III, 135.
- Debrit (G.), III, 178, 179.
- Décoré (Le)*, III, 177, 378.
- Décoré (Félix), III, 384.
- Decourcelle (Pierre), I, 25, 133.
- Decourcelles (Adrien), I, 459.
- De Dumas à Rostand*, II, 42; III, 237, 336, 449.
- Defaut (D'), I, 129, 130, 286.
- Défère (Alphonse), III, 123.
- Deguier (P.-A.), II, 226.
- Deïdamia*, II, 35.
- Delacour (Alfred-Charlemagne Lartigue, dit), I, 50.
- Delacroix (Eugène), II, 224, 225, 227, 231.
- Delagrave (Ch.), III, 453.
- De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, II, 210.
- De l'Allemagne*, II, 210.
- Delannoy (acteur), III, 22.
- Delavigne (Casimir), II, 227.
- Delfour (l'Abbé), I, 444, 453, 457, 546; III, 240, 241.
- Delibes (Léo), II, 186.
- Délivrance pour Délivrance*, III, 283.
- Delpit (Albert), III, 46, 292.
- De Massas, I, 266.
- Demi-Monde (Le)*, I, 283, 319; II, 99, 119, 330, 333, 336, 338.
- Demi-Vierges (Les)*, III, 396.
- Denise*, II, 340.
- Dennery, v. Ennery.
- Dentu (E.), II, hors-texte, 64-65.
- Départ (Le)*, I, 51, 120, 144, 151, 180, 207, 211, 241, 248, 283, 300, 342, 346, 415, 459, 461, 462, 470, 478, 499, 507; II, 13, 15, 22, 25, 26, 27, 72, 93, 102, 115, 118, 162, 181,

- 203, 345, 359; III, 9, 38,
256, 261, 300, 358, 360-362,
365-368, 378, 394, 395, 419.
Dépit Amoureux (Le), III, 72.
Dernier chant de Childe Harold (Le), II, 227.
Dernière Idole (La), III, 105.
Dernier jour du captif (Le),
II, 225.
Déroulède (Paul), I, 266, 451.
Derval, III, 16.
Derbeaux, III, 54, 428.
Desbois (l'Abbé), III, 299.
Descartes, II, 216.
Descaves (Lucien), I, 461; III,
45, 49, 88, 216, hors-texte
224-225, 247, 252, 259, 300,
328, 353, 397.
Descendance de l'homme
(La), II, 181.
Deschamps (Léon), I, 125.
Deschaumes (Edmond), I, 43.
Deschanel (Paul), I, 78.
Desgranges (Ch.), III, 432.
Devès, I, 73.
Deslandes (Raymond), II,
123.
Desprez (Louis), I, 6, 11, 27,
44, 97, 99, 104, 108, 256
452; II, 10, 97, 230, 246,
285 ;II, 126, 128, 188, 214,
306, 413, 441.
Destranges (Etienne), III, 85.
Detouche (Henry), I, 48, 49,
77, 84, 85; II, 136.
Deux amis (Les), I, 258.
Deux Ecoles (Les), III, 378-
382, 384.
Deux Foscari, II, 234.
Deux pages très-bien, II, 309.
Deux poètes (Les), II, 267.
Devambez (Pierre), I, XIV.
Deville (Sainte-Claire), I, 301.
Devoyod (Mme Suzanne), I,
57, hors-texte 400-401, 544-
545; II, hors-texte 80-81 et
112-13; III, 37, 87, 96.
Dickens (Charles), I, 464.
Dictionnaire des Opéras, II,
251.
Dieux ont soif (Les), I, 374.
Dimitri, I, 29.
Dinah Samuel, III, 123.
Dinelli (Mlle Mathilde Dome-
nech), III, 16, 34.
Divine Comédie (La), II, 255.
Divorçons !, II, 203, 341; III,
72.
Dix ans de coulisses, III, 345.
Discours sur la littérature
européenne, III, 299.
Dix-neuvième siècle, (Le), II,
88; III, 19, 92, 110, 115,
123, 127, 131, 149.
Dom Blasius, III, 39.
Domino à quatre (Le), I, 151,
167, 302, 371; II, 14, 21,
126; III, 38, 250, 297.
Dominos Roses (Les), II, 166.
Dondey-Dupré (éditeur), II,
228.
Don Juan, de Byron, II, 226,
229.
Donnay (Maurice), I, 133,
237; III, 265, 300, 308, 373,
377.
Dorival, III, 96.
Dostoïevsky, I, 549.
Doucet (Camille), I, 46, 62,
65, 66, 73; II, 331; III, 78,
210.
Doucet (Mme Camille), I, 75.
Doucet (tailleur), I, 312.
Doumic (René), I, 79, 80; III,
76, 77, 79, 98, 99, 101, 183-
187, 189, 232, 257, 258, 260,
328, 399, 429, 453, 454.
Doumergue (Gaston), I, 145.
Douze femmes..., III, 208.
Drack (Maurice), III, 124.
Drama (The), III, hors-texte
296-297, 297.
Dramatik, III, 285.

- Dramaturges français au XIX^e siècle*, III, 297.
- Drame de la Gare de l'Ouest*, III, 12.
- Drame moderne en Europe*, III, 299.
- Drecoll (tailleur), I, 312.
- Dreyfus (Abraham), I, 40, 108, 109; II, 61, 291; III, 310-323, 325-326.
- Droits du Seigneur (Les)*, I, 30; II, 166.
- Drouot Victor, I, hors-texte 48-49.
- Druant (Mlle, actrice), III, 267.
- Drumont (Edouard), I, 66, 454; II, 186.
- Drzewiecki (R.), III, 291.
- Du Bois (Fritz), III, 188, 422.
- Dubrugeaud (Albert), I, 43.
- Du Camp (Maxime), I, 194, 496; III, 18.
- Duchemin (Alphonse), III, 155, 434.
- Ducis (J.-F.), II, 209.
- Duel (Le)*, III, 353.
- Duflos (Raphaël), I, 144.
- Du Gard (Roger-Martin), III, 34.
- Dujardin-Beaumetz, I, 139, 140.
- Dukes (Ashley), III, 298.
- Dumas fils (Alexandre), I, 34, 47, 61, 65, 67, 73, 77, 80, 81, 185, 217, 219, 270, 271, 283, 378, 419, 439, 458, 502, 533; II, 12, 39, 62, 63, 66, 91, 101, 119, 182, 260, 284, 286, 324-345, 365; III, 12, 45, 83, 84, 86, 130, 133, 184, 185, 188, 183, 220, 221, 226, 292, 300, 332, 334, 353, 399, 410, 433, 443, 444, 452, 454, 456, 458.
- Dumas père (Alexandre), II, 63, 69, 170, 210, 228, 373; III, 456.
- Dumény (acteur), III, 30.
- Dunan (Marcel), III, 286.
- Dupanloup (F.-A.-Ph.), I, 451.
- Dupe (La)*, III, 343.
- Dupuis (acteur), III, 86.
- Dupuytren, II, 261.
- Duquesnel (Félix), III, 11, 235.
- Duriez (Mme), III, 282.
- Durrancé (Edouard), I, 217; III, 154.
- Durruthy (Jean-Baptiste), I, hors-texte 8-9.
- Duruy (Victor), I, 66, 428, 429.
- Duse (Mme Eléonore), III, 272, 403.
- Dusorget (Jeanne-Marguerite), I, 6, hors-texte, 8-9.
- Dusorget (Pierre-Marie), I, hors-texte 8-9.
- Du Tillet (Jacques), III, 15, 235, 241, 303, 449.
- Duval (Georges), I, 138.
- Duvernois (Henri), I, 48, 88, 288; III, 223, 430.
- Duvoir (Léon), I, 125.
- Dyk (Victor), III, 293.
- Ebelot (Alfred), II, 262.
- Echéance (L')*, III, 336, 339.
- L'Echo de Paris*, I, 44, 46, 95, 116, 217; II, 9, 370; III, 54, 75, 156, 159, 171, 172, 181, 194, 228, 235, 238, 268, 279, 303, 379, 398.
- Eckermann, III, 318.
- Eclair (L')*, II, 140, 285; III, 90, 252.
- Ecole des Amants (L')*, III, 386.
- Ecole des Cocottes (L')*, I, 447.
- Ecole des Femmes (L')*, I, 304, 350, 507; II, 216; III, 214, 215, 339, 447, 450.

- Ecole des Maris (L')*, I, 465; III, 339.
Ecole des Veufs (L'), III, 339, 343.
Ecrin poétique de littérature anglaise (L'), II, 228.
Edgar et sa bonne, II, 296, 298.
Education Sentimentale (L'), III, 18.
Eisenschitz (Otto), III, 275.
Effrontés (Les), I, 258; II, 101, 322, 324.
Eizéar (Pierre), II, 84.
Employés (Les), II, 259, 274, 281, 282, 352.
Enfant Prodigue (L'), I, 17, 18, 32, 37, 95, 151, 153, 167, 171, 207, 271, 283, 295, 301, 302, 344, 359, 367, 392, 411-413, 457, 466, 477, 478, 481, 500, 506; II, 14, 23, 27, 32, 35, 41, 71, 92, 95, 96, 104, 116, 118, 125, 137, 145, 148, 152, 153, 166-168, 181, 188, 199, 201, 203, 208, 213, 219, 242, 246, 259, 262, 281, 282, 286, 291, 292-294, 296-298, 300, 302-307, 309, 312, 320, 331, 335, 353, 372; III, 9, 10, 18, 22, 23, 33, 102-105, 109, 111, 112, 200, 222, 253, 321, 332, 343, 355, 356, 390, 395, 401, 453.
English bards and Scotch reviewers, II, 225.
English Catalogue of Books (The), III, 286.
Enlèvement (L'), I, 24, 37, 49, 120, 151, 188, 193, 207, 300, 302, 323, 384, 415, 429, 460, 461, 463, 474; II, 7, 32, 35, 39-41, 47, 51, 54, 71, 92, 96, 104, 110, 116, 118, 132, 133, 145, 152, 162, 169, 181, 188, 203, 217, 235, 286, 337, 338, 340, 342, 343, 372; III, 38, 110-113, 119, 205, 250, 345-347, 399, 415, 416, 439, 449.
Ennemi du Peuple (L'), I, 299.
Ennery (d'), I, 394; II, 253.
Enseignement de la Fable (L'), III, 402.
Envers d'une Sainte (L'), III, 370.
Entr'acte (L'), III, 28.
Epouse Idéale (L'), v. *Moglie Ideale (La)*,
Erckmann-Chatrian, III, 292.
Erinnyes (Les), II, 230.
Ernest-Charles, I, 136; III, 232, 248.
Ervine (John), III, 266, 287.
Eschyle, II, 290.
Esope, III, 91.
Essais, III, 248.
Essais de psychologie contemporaine, I, 43.
Estève (E), II, 226, 229, 234.
Etoile de Joseph (L'), III, 401.
Etrangère (L'), I, 283; II, 329;
Etudes (Les), I, 444.
Etudes Critiques, v. *Kritische Studien*.
Etudes Littéraires, III, 188, 290.
Etudes sur la littérature et les mœurs de l'Angleterre, II, 229.
Eusèbe de Salle, II, 225, 226.
Evangeliste (L'), II, 66.
Evasion (L'), III, 330.
Eve et David, II, 259, 267, 277.
Evènement (L'), I, 46, 97, 142; III, 19, 116, 124, 131, 164, 197, 295.
Eventail (L'), III, 268, 269.
Evolution Contemporaine (L'), I, 22.
Evolution Naturaliste (L'), I, 6, 11, 104, 256, 495; II, 97; III, 126, 214, 306, 413.

- Europejskaja Biblioteka*, III, 288.
- Excelsior*, III, 263.
- Exelmans (le Comte), I, 25.
- Exploits de Rocambole*, I, 161.
- F*** (Alfred de la), II, 226.
- Faber (H.), II, 225.
- Fabre (Emile), I, 48, 137, 138, 500; II, 133; III, 37, 55, 80, 89, 91, 94, 95, hors-texte 224-225, 247, 279, 300, 304, 373, 375, 376, 425.
- Fabre (Ferdinand), I, 63, 66.
- Fageol (B.), III, 134, 135.
- Faguet (Emile), I, 70, 77, 116, 285, 286, 392, 393, 394, 449, 479, 489, 508, 530; II, 86, 92; III, 58, 129, 158, 189, 194, 231, 234, 245, 246, 446, 449, 451, 454-456.
- Faillite (La)*, III, 228.
- Fallières (Armand), III, 38.
- Famille Benoiton (La)*, II, 201, 203.
- Famille Cardinal*, I, 60, 94.
- Fauchois (René), III, 390.
- Faure (Jean-Baptiste), I, 166.
- Faust*, III, 290.
- Fauvel (A.), II, 229.
- Faux Démétrius (Le)*, II, 145.
- Favart (Mme, actrice), III, 31.
- Fayard (Arthème), I, 53.
- Feautrier (Alphonse), III, 82.
- Febvre (Frédéric), III, 16, 17, 50, 66.
- Féerie bourgeoise*, I, 393.
- Femme de Claude (La)*, I, 185, 503; II, 335.
- Femmes Savantes (Les)*, I, 461.
- Fénelon, I, 489.
- Fenêtres (Les)*, III, 88.
- Fenoux (Jacques), III, 96.
- Feodorov (Michel), III, 288.
- Ferrand (Denis-Alexandre), I, hors-texte 8-9.
- Féraudy (Maurice de), I, 139, 179, 487; III, 17, 42, 68, 75, 76, 90, 455.
- Ferdinand le Noceur*, III, hors-texte 224-225.
- Ferrer, I, 142.
- Ferry (Jules), III, 11.
- Ferry (R.-M.), III, 304.
- Feuillet (Octave), II, 37, 39; II, 201, 359; III, 292.
- Feu Toupinel*, III, 333.
- Fèvre (Henri), I, 444, 468; II, 285; III, 305.
- Feyghine (Mlle), I, 192; III, 19.
- Fiancée d'Abydos (La)*, II, 231.
- Figaro (Le)*, I, 21, 28, 42, 43, 44, 46, 72, 82, 83, 86, 98, 103-105, 107, 110, 125, 192, 270, 412, 428, 441, 442, 491, 512, 518; II, 101, 141, 218, 222, 365, 367; III, 18, 19, 25, 33, 42, 45, 54, 56, 74, 77, 79, 80, 87, 88, 102, 103, 107, 112, 113, 120, 124, 159, 171, 175, 181, 187, 198, 200, 220, 224, 228, 229, 249, 289, 327, 340, 343, 353, 415, 434, 447.
- Fischer (S.), III, 285.
- Flammarion (Camille), I, 65.
- Figuier (Louis), II, 180.
- Filles de marbre (Les)*, II, 200.
- Filles du Monde (Les)*, III, 397, 435.
- Filon (Augustin), I, 496; II, 42, 183; III, 221, 237, 297, 330, 343, 449.
- Fils de Giboyer (Le)*, I, 153; II, 101, 322.
- Fintjé a de la voix*, III, 263.
- Finzi (Ugo), III, 275.
- Flasquelle (Eugène), I, 133.
- Flat (Paul), I, 448.
- Flaubert (Gustave), I, 217, 218, 285, 390, 439; II, 9, 10,

- 37, 135, 137, 260, 346, 352-354, 360; III, 18, 105, 125, 152, 436, 440.
- Flers (Robert de), I, 63, 65, 140, 143, 198, 461; III, 117, 247, 248, 255, 256, 300, 391, 392.
- Fleurs du Mal*, I, 498; II, 228.
- Floquet (Charles), I, 17, 37, 73, 496.
- Folle Journée (La)*, I, 439.
- Fonson (Jean-François), III, 263.
- Fontenay (Catherine), II, hors-texte 80-81 et 112-113; III, 96.
- Forain, III, 212.
- Force (La)*, III, 397.
- Force et Matière*, II, 180.
- Fortis (Léon), III, 275, 408.
- Fougères (Les)*, II, 180.
- Fouillée (A.), II, 180.
- Fouqué (F.), II, 180.
- Fouquet, I, 46.
- Fouquier (Henry), I, 77, 97, 217, 442; II, 88, 101; III, 19, 61, 76, 87, 115, 122, 123, 131, 136, 156, 170, 181, 194, 238, 330, 415, 430, 447.
- Fourchambault (Les)*, II, 323.
- Fournel (Victor), I, 216; III, 183.
- Fournier (Edmond), III, 113.
- Fournier (Edouard), II, 189; III, 105, 115.
- Française (La)*, III, 364.
- France (La)*, I, 217; II, 88, 167; III, 41, 61, 134, 156.
- France (Anatole), I, 43, 66, 71, 77, 220, 375, 386, 434, 490, 509; II, 373; III, 117, 230, 452, 456.
- France Juive (La)*, I, 454, 515; II, 186.
- France Libre (La)*, III, 150.
- France Moderne (La)*, III, 421, 422.
- Francillon*, II, 336, 340, 341.
- François de Sales, I, 489.
- Französische Theater der Gegenwart (Das)*, III, 284.
- Frédérrix (Gustave), I, 439; III, 267, 413.
- Freiherrn (Franz), II, 243.
- Fréjaville (Gustave), I, 440; III, 259.
- French Quarterly Review (The)*, III, 374.
- Frères Zemganno (Les)*, III, 122.
- Fresnay (Les)*, III, 391.
- Freycinet (Charles de), I, 64.
- Frisson (Le)*, I, 42, 61, 115, 205; II, 10, 11, hors-texte 64-65, 187, 189, 212, 360; III, 148.
- Fritsch (Paul), III, 284, 285.
- Fromont jeune et Risler aîné*, II, 11, 346, 355-358.
- Frondaie (Pierre), I, 447.
- La Fronde*, I, 82, 102.
- Fruit Défendu (Le)*, III, 210.
- Fumée (La)*, I, 218, g. p. III, 271, 274.
- Gagliani (A. et W.), II, 236.
- Gaillard (Roger), III, 91.
- Gaîtés de l'Escadron (Les)*, III, 88.
- Galipaux (Félix), I, 58.
- Galtier (Joseph), I, 137, 138; III, 261, 455.
- Ganderax (Louis), I, 44, 133, II, 97, 368; III, 43, 65, 101, 140, 141, 169, 172, 173, 222.
- Gandillot (Léon), I, 126, 133; III, 287, 384.
- Garnier (éditeur), II, 235.
- Garnier (Charles), III, 177.
- Gartelmann (H.), III, 266, 285.
- Gasperini, II, 197, 231.
- Gaucher (Maxime), I, 11, 439; II, 368; III, 187.
- Gaulois (Le)*, I, 42, 43, 48,

- 53, 72, 78, 82, 87, 88, 97,
109, 140, 185, 431, 442, 445,
448, 492, 534; II, 140, 351;
III, 21, 29, 37, 42, 45, 107,
110, 115, 131, 140, 148, 156,
166, 182, 198, 232, 235, 247,
311, 313, 318, 323, 417, 420,
453.
- Gautereau (Mme), I, 129.
- Gautier (Téophile), II, 200;
III, 45, 104, 108, 114, 218,
254, 451.
- Gavarni, III, 212.
- Gavault (Paul), I, 91; III,
415.
- Gawel dans la lune*, III, 284.
- Gazette de Lausanne*, III, 281.
- Gebrit (D.), III, 176.
- Geffroy (Gustave), I, 103, 127,
II, 80; III, 30, 51, 245, 386,
446, 449.
- Gémier (Firmin), I, 133; III,
38.
- Gendre de Monsieur Poirier*
(Le), III, 221.
- Genevois (Le)*, III, 281.
- Georges Dandin*, I, 444; III,
163, 192, 352.
- Géraldy (Paul), III, 264, 458.
- Gerbidon, I, 447.
- Germinal*, II, 365; III, 174.
- Germinie Lacerteux*, II, 360,
361, 363; III, 122, 175, 234.
- Geschichte der Berliner*
Theater, III, 402.
- Geschichte der Welt-litera-*
tur, III, 286.
- Geschichte des Prager-Thea-*
ters, III, 292.
- Giaour (Le)*, II, 226, 228.
- Giacosa (Giuseppe), II, 280.
- Gids (De)*, III, 266, 296.
- Gignoux (Régis), III, 249.
- Gil Blas*, II, 347.
- Gil Blas (Le)*, I, 15, 45, 48,
77, 90, 131, 216, 240, 491,
530; II, 283; III, 76, 95,
154, 180, 207, 225, 234, 242.
- Gille (Philippe), I, 133.
- Ginisty (Paul), I, 59, 133, 494,
519; III, 55-58, 247, 304,
305.
- Girard (Maxime), III, 259.
- Girardin (Emile de), I, 496.
- Gironde (La)*, III, 208.
- Gladstone (W.-E.), I, 419.
- Gœthe, I, 519; II, 197, 211,
214, 230; III, 290, 318.
- Gogol (Nikolas), I, 153; III,
289.
- Gomont (H.), II, 229.
- Gola (peintre), III, 275.
- Goncourt (Edmond de), II,
336, 359, 360; III, 12, 122,
130, 438.
- Goncourt (Jules de), II, 10,
135, 359.
- Goncourt (frères), I, 65; II,
9, 10, 171, 260, 276, 359,
361, 362, 364; III, 120, 122,
175, 234, 335, 433, 436, 440,
443.
- Gondinet (Edmond), I, 34;
II, 99, 306, 315, 316, 318,
328; III, 10, 82, 302, 446.
- Gorki (Maxime), III, 457.
- Got (Ambroise), I, 126, 131;
III, 232, 233, 249-252, 254,
283, 415, 417.
- Got (François-Jules), I, 115;
III, 15, 16, 41, 66.
- Gounod (Charles), I, 449; II,
189; III, 226, 227.
- Gouraud (le Général), I, 145.
- Grachet de Lary (A.-L.-M.), I,
137.
- Grammaire (La)*, II, 293, 294.
- Gramont (Louis de), I, 133;
III, 50, 117, 172, 188, 429.
- Grande Revue (La)*, I, 48, 91,
436, 452, 493, 495; II, 136,
146, 218; III, 25, 219.
- Grand (Georges), III, 455.

- Grandeur et Décadence de M. Prudhomme*, II, 302.
Grand Frère (Le), II, 84.
Grand'Mère, III, 176, 349.
Grands Bourgeois, III, 375.
 Grangé (Eugène), II, 292.
 Granger (Mme Pauline), III, 46, 52.
 Granval (Charles), III, 96.
Grappin (Le), III, 332.
 Gréard (Octave), I, 461.
Greluchon délicat (Le), III, 395.
 Grenet-Dancourt (Ernest), I, 133.
 Grévy (Jules), I, 415.
 Grimm (Thomas), III, 140.
Gringoire, III, 81.
 Grol (Milan), III, 294.
 Grosclaude, I, 43.
 Gualdo (Luigi), III, 275.
 Gueulette (Charles), III, 187.
 Gueulette (Thomas-Simon), III, 199.
Gueux (Les), I, 34.
 Guiard, III, 23.
 Guibert (Comte de), I, 76.
 Guiches (Gustave), I, 133; III, 353.
 Guilhène (Jacques), I, 469, 470.
 Guillaume II, I, 415.
 Guillemot (Maurice), I, 48, 78, 89, 97, 493; II, 9, 135; III, 24, 246.
 Guillois (Ambroise), II, 134.
 Guilloteau, I, 125.
 Guinon (Albert), III, 344.
 Guintini (Mlle Calixte), I, hors-texte 400-401, 544-545; III, 96.
 Guiraud, de la Comédie-Française, II, 145.
 Guiraud (Ernest), II, 31.
 Guizot (Maurice-Guillaume), II, 210.
 Guthrie (William Norman), III, hors-texte 296-297.
 Guitry (Lucien), III, 286.
 Guitry (Sacha), III, 287.
 Guyot (Yves), I, 184, 375; II, 266.
 Haase (A.), III, 292.
 Hachette (éditeur), II, 211, 229.
 Hading (Mme), III, 165.
 Haeckel (Ernest), II, 180.
 Haggard (Rider), III, 374.
Haines (Les), III, 122.
 Halanzier, III, 45, 210.
 Halévy (Ludovic), I, 59, 66, 94, 165, 449, 464, 497; II, 62, 212, 331, 365; III, 292, 433, 443, 446.
 Hall (J.-N. van), III, 297.
 Hamel (Maurice), I, 124.
Hamlet, I, 488, 549; II, 210, 211, 218, 328.
 Haraucourt (Edmond), I, 66.
 Harleville (Collin d'), I, 258.
 Harmant (directeur du Vau-deville), I, 18; III, 10.
 Haro, II, 227.
 Harris (éditeur), II, 180.
 Harris (Sheba), III, 297.
 Hart (Julius), III, 286.
 Hauptmann (Gerhard), III, 457.
Haydée, II, 163.
 Hazard (Paul), III, 432, 433, 435.
 Hébert (acteur), III, 283.
 Hebrard, III, 198.
Hélène, III, 300.
 Heller (Max), III, 90.
 Henderson (Archibald), III, 298.
 Hennequin (Alfred-Néoclès), I, 50; II, 204.
 Hennequin (Maurice), III, 300, 389, 390.
 Hennique (Léon), II, 370; III, 120, 175, 328.

- Henri III*, II, 63.
Henri IV (Le), I, 34, 37, 38, 72; II, 170, 189, 199, 218, 292.
Henriette Maréchal, II, 359; III, 135, 201, 437, 439.
Henry Becque, sa vie et son œuvre, I, 126; III, 232, 249, 415.
Henry Becque, sa vie et son théâtre, I, 48; III, 136, 223.
Henriot (Emile), I, 487.
Henry, I, 125.
Hepp (Alexandre), I, 43; II, 101, 139; III, 430.
Héritiers Rabourdin (Les), III, 116, 126.
Hermann et Dorothee, II, 197.
Hermant (Abel), I, 283; III, 263.
Hernani, II, 63, 227; III, 45, 214, 396, 444, 456.
Héroid (Ferdinand), III, 235.
Herriot (Edouard), I, 145; III, hors-texte 224-225.
Heure (L'), III, 420.
Hervé (Edouard), I, 63.
Hervieu (Paul), I, 70, 71, 133, 138, 283; III, 30, 399, 400, 457.
Hetman (L'), I, 451.
Hirsch (Marcel), III, 311, 313.
Histoire de la Chimie (L'), II, 180.
Histoire de la Grèce, II, 232.
Histoire de la Langue et de la Littérature française, III, 232, 445.
Histoire de la Littérature Anglaise (L'), II, 211.
Histoire de la Littérature Française, par G. Lanson, II, 215, III, 432.
Histoire de la Littérature française, par R. Doumic, III, 454.
Histoire de la Littérature Française Contemporaine, III, 433.
Histoire de la Littérature française illustrée, III, 432, 433, 450.
Histoire des Littératures comparées des origines au XX^e siècle, III, 457.
Histoire illustrée de la Littérature française, III, 432.
Histoire du Romantisme, II, 228.
Histoire naturelle générale (L'), II, 180.
Hoëfer, (J.-Ch.-F.), II, 180.
Hofmansthal (Hugo von), III, 284.
Holacher (E.), I, hors-texte 416-417; III, 28, 30.
Home (F.), II, 229.
Homère, II, 256; III, 7.
Hommes de Lettres (Les), II, 36.
Honnêtes Femmes (Les), I, 34, 37, 58, 76, 139, 144, 151, 207, 212, 213, 280, 283, 300, 317, 325, 345, 358, 366, 445, 461, 467-470, 472, 478, 491; II, 21, 23, 50, 72, 85, 92, 97, 102, 105, 111, 113, 119, 135, 146, 162, 181, 191, 280, 373; III, 9, 19-21, 35, 36, 61, 64, 66, 69, 78, 83, 89, 166-170, 205, 211, 238, 264, 266, 277, 282, 296, 302, 305, 343, 395, 449.
Honneur (L'), I, 444.
Honoré de Balzac, II, 283.
Hostein (Hippolyte), III, 27, 115.
Houssaye (Arsène), I, 66.
Houssaye (Henri), I, 63, 64, 69.
Hugo (Victor), I, 17, 23, 49, 84, 91, 150, 153, 350, 435, 439, 450, 496, 533; II, 34, 35, 36, 39, 48, 63, 67, 161,

- 162, 169, 170, 186, 189, 194,
200, 210, 226, 241, 246, 253-
256, hors-texte 256-257, 257,
258, 260, 361; III, 125, 276,
435, 446, 456, 459.
Huguenots (Les), I, 243.
Humanité (L'), III, 20.
Humbertclaude (H.), III, 299.
Huneker (James), III, 297.
Hunter (Orby), II, 228.
Huret (Jules), I, 45, 69; II,
92; III, 12, 79.
Huysmans (Joris Karl), III,
120.
Hyacinthe (le Père), I, 455.
- Ibos (peintre), I, 128.
Ibrovac (Miodrag), I, XIV.
Ibsen (Henrik), I, 299, 507;
II, 328; III, 207, 217, 258.
Idées de Mme Aubray (Les),
II, 153, 286, 332, 334-336,
339; III, 221, 390.
Iffland, III, 283.
*Il faut qu'une porte soit ou-
verte ou fermée*, II, 191.
Illusions perdues (Les), II,
267.
Illustration (L'), I, 33, 115,
442; II, 245; III, 19, 38,
103, 104, 140, 318, 374.
Illustration Théâtrale (L'), II,
133.
Impressions de Théâtre, I,
500, 504; III, 250, 410, 423,
446, 450.
Impromptu de Versailles (L'),
II, 217.
Indépendance Belge (L'), III,
269, 413.
*Influence du théâtre français
sur le théâtre allemand*, III,
284, 285.
Information (L'), III, 265, 387.
Initiation Littéraire, III, 454.
Insectes (Les), II, 180.
- Inséparables*, III, 343, 344.
*Institution Sainte-Catherine
(L')*, III, 316-320.
Intérieur (L'), I, 373.
Intransigeant (L'), III, 39, 49,
50, 72, 253, 420.
*Introduction à l'étude de la
Médecine expérimentale
(L')*, II, 181.
Inventeur (L'), I, 184; II, 207,
370.
Istoritcheski Vestnik, III, 289.
Itinéraire Fantaisiste, I, 102,
217; III, 237, 250.
Ivresse du Sage (L'), I, 397.
- Jacques Bouchard*, III, 386.
Jacques Damour, III, 174.
Jalousie du Barbouillé (La),
III, 34.
Jamati (Georges), III, 256.
Janet (Paul), I, 194, 289.
Janin (Jules), III, 26, 106, 109.
Jean-Bernard, I, 15, 87, 88,
108, 207, 499; II, 246, 285;
III, 95, 224, 225, 269, 414.
Jean Dacier, II, 68.
Jeanne d'Arc, I, 449.
Jean sans terre, II, 210.
Jelinek (Hanus), III, 292, 293.
Jennius, III, 200.
J.-M.-H., II, 226.
Jeunes filles de palaces (Les),
III, 264.
Joanidès (A.) III, 46.
Joliet (J.), II, 227; III, 432,
433, 453.
Joncières (André de), I, 15.
Joncières (Victorin de), I,
15, 29; II, 186, 230, 231.
Jones (Victor-Robert), II, 229.
Joseph Delorme, I, 498; II,
252.
Journal (Le), I, 44, 48, 488,
537; II, 43, 62, 63, 80, 139,
291, 320; III, 71, 95, 136,
252, 253, 263, 264, 440, 444.

- Journal* (de G. Sand), I, 398.
Journal de la Librairie (Le), II, 352.
Journal de Paris, I, 439.
Journal des Débats, I, 36, 79, 102, 117, 118, 394, 414, 417, 440, 445, 478; II, 33, 42, 90, 92, 97, 191, 211, 225, 260, 344, 350; III, 26, 30, 31, 39, 40, 43, 52, 61, 62, 64, 69, 70, 72, 77, 102, 109, 125, 136, 152, 161, 162, 173, 181, 212, 225, 258, 265, 269, 286, 330, 423, 427, 434, 446, 449, 451, 454.
Journal de Genève (Le), III, 135, 283.
Journal de Marseille, III, 82, 84.
Journal d'un voyageur pendant la guerre, I, 511.
Journée Parlementaire (La), III, 331.
Jouvenel (Henry de), I, 142, 143.
Juive (La), I, 449; III, 431.
Jules César, II, 67, 209; III, 268, 296.
Julleville (L. Petit de), III, 454, 455.
Jullien (Jean), I, 143, 516; III, 15, 76, 193, 194, 266, 285, 300, 308, 333, 335-338, 386, 439, 458.
Jullien n'est pas un ingrat, III, 88.
Just (Clément), II, 252; III, 26.
Justice (La), pièce de C. Mendès, II, 155.
Justice (La), journal, I, 131, 133, 217, 239; III, 44, 61, 134.
Juvénal, I, 105.
Kaemfen, III, 64.
Kahn (Armand), III, 425.
Kahn (Gustave), I, 46, 125, 501; III, 229, 248, 417, 455.
Kain, II, 228.
Kaye (Percy Mak), III, hors-texte 296-297.
Kean (acteur), II, 210.
Kean (Charles), II, 234.
Keller (Emile), I, 496.
Kemper (Jaroslav), III, 292.
Keraniou (L. de), I, 64, 69.
Kerr (Alfred), III, 457.
Kerst (Léon), III, 239.
Klephte (Le), III, 310-315, 320.
Kock (Paul de), III, 103.
Koczorowski (S.-P.), III, 291.
Koning (Victor), III, 11, 313, 314.
Kourotchœine (Vassilié), II, 243.
Kotzebue (Auguste-Frédéric), III, 454.
Kraj (Le Pays), III, 291.
Kritische Studien (Etudes critiques), I, 393; III, 285, 333.
Kuriyagawa, III, 299.
Kusuyama, III, 299.
Kvapil (Jaroslav), III, 293.
Labiche (Eugène), I, 153, 479; II, 21, 125, 167, 212, 253, 286, 288-320, 337, 365; III, 60, 82, 177, 179, 207, 226, 314, 323, 370.
La Bruyère, II, 189, 221; III, 446.
Lac (Le), I, 115.
Lacaze-Duthiers (Gérard de), III, 219.
Lacour (Léopold), I, 22, 217; II, 34; III, 20, 21, 150, 171, 187, 245, 386, 447.
Lacroix (A.), I, hors-texte 416-417.
Lacroix (Jules), II, 365.
La Fontaine (Jean de), II, 252; III, 182.

- Laforest (L.-P.), III, 11.
 Laffore (de Bourrousse de), II, 321.
 Laffore (Jules Bourrousse de), II, 321.
 Laffore (Louis Bourrousse de), II, 321.
 Lagenevais (F. de), II, 231.
 Lagrange (acteur), III, 335.
 Laguionie (Gaultier), II, 321.
 La Jeunesse (Ernest), I, 133.
 Lalou (Georges), I, 132.
 Lalou (René), III, 433, 457.
 Laloy (Louis), III, 248.
 Lamartine, I, 451; II, 227, 252.
 Lambert (Albert), I, 133, 256, III, 56.
 Lambert-Thiboust, III, 103, 104, 177, 205.
 Lamennais (F.-R. de), I, 455; II, 59.
 Landrol, III, 16.
 Langlois (L.), II, 228.
 Lanson (Gustave), II, 215; III, 417, 432-434, 454.
Lanterne (La), I, 266; III, 19, 108, 109, 135.
 Laplace, II, 209.
 Laplace (Pierre-Simon), I, 187; II, 149, 189, 269.
 Lapommeraye (Henri de), I, 485, 538, 546; II, 88; III, 50, 76, 156, 166, 171, 448.
Lara, II, 228, 229.
 Laroche (Benjamin), II, 228.
 La Rochefoucault, I, 478, 501; II, 189, 221; III, 446.
 Laroche (H.-J. Boulanger), III, 11.
 La Rounat (Charles de), II, 123, 124; III, 11, 30, 110, 318.
 Larousse (Pierre), II, 251.
 Larroumet (Gustave), I, 132; 65, 71, 164, 196, 297.
 Lasalle (Albert de), III, 102.
 Latezza (Giuseppe), III, 280.
 Latour (Patrice Contamine de), I, 83; II, 209.
 Laun (Adolf), II, 243.
 Laurier (Mme), I, 125.
 Lavedan (Henri), I, 70, 71, 468; III, 176, 300, 353-357, 454.
 Lavis (Ernest), I, 63, 64, 65.
 Lavocat (éditeur), II, 226.
 Lavoix (Henri), I, 33, 115; II, 245; III, 39, 317, 318.
 Lazarille, III, 281.
 Le Bargy, III, 17, 18, 68.
 Le Bidan (F.), II, 229.
 Leblanc (l'Abbé), II, 209.
 Le Breton (André), II, 210, 284; III, 252-254.
 Le Chevalier (Armand), I, 184.
 Lecocq (J.), I, 153.
 Lecomte (Georges), I, 143; III, hors-texte 224-225, 247, 249, 322, 333, 386.
 Leconte de Lisle, I, 65, 76; II, 169, 182, 191, 228, 230, 327, 365.
 Lecorbeiller (M.), III, 62, 63.
 Lecorbellier, I, 78.
Lectures on the Science of Language, II, 180.
 Legrand (Camille), I, 69.
 Ledoux, III, 96.
 Ledru-Rollin, III, 350.
 Lefresne (Mlle), III, 25, 26.
 Legat (Mlle Antoinette), III, 80, 87.
 Legault (Mlle Marie), III, 267.
 Legouvè (Ernest), III, 170.
 Lejourdan (A.), II, 229.
 Lemaître (Frédéric), I, 289.
 Lemaître (Jules), I, 7, 43, 63, 66, 77, 133, 150, 216, 217, 219, 233, 387, 428, 481, 490, 500, 502-504; II, 42, 63, 64, 97, 189; III, 54, 55, 61, 64, 76, 80, 101, 145, 155, 157, 161, 162, 168-173, 186-190,

- 212, 224, 236, 237, 241, 271,
297, 330, 350, 351, 410, 423,
424, 429, 446, 448.
- Lemoine (E.), II, 231.
- Lemoine (John), I, 44.
- Lenay, I, 125.
- Lencou (Hippolyte), I, 494,
502; II, 70, 94, 95; III, 303,
308, 332, 340, 341.
- Lenoir-Genilly (Marcel), III,
20.
- Lenormand (H.-R.), III, 411.
- Léon XIII, I, 415, 431.
- Lepelletier (Edmond), I, 95;
II, 9; III, 30, 134, 170, 172.
- Le Roux (Hugues), I, 530; III,
32, 172, 310.
- Le Roy (Georges), I, 144.
- Lesage, I, 257; II, 12, 189,
336; III, 115, 138, 458.
- Le Senne (Camille), I, 133,
138; II, 190; III, 59, 75,
129, 149, 154, 167, 170, 183,
231, 234, 238, 415, 423.
- Lesmian, III, 291.
- Lespinasse (Julie de), I, 76.
- Lessard (J.), III, 85.
- Lessing, I, 549.
- Les Treize, III, 253.
- Le Tellier (Ch.-M.), II, 227.
- Letourneur (Pierre), II, 209,
210.
- Letteratura della Nuova Ita-
lia (La)*, III, 280.
- Lettres* (de J. de Lespinasse),
I, 76.
- Lettres au Service de la Pa-
trie*, III, 249.
- Leurs Filles*, III, 386.
- Lhomme (F.), III, 447.
- Le Vavas seur (Gustave), II,
228.
- Lévêque (Ch.), II, 180.
- Lévy (Michel), II, 352.
- L'Heureux (Marcel), II, 139.
- Liberté (La)*, I, 15, 61, 105,
131, 217, 418, 444; II, 139;
III, 26, 44, 128, 167, 171,
196, 200,
- Liberté et le Déterminisme
(La)*, II, 181.
- Libre Parole (La)*, I, 99; II,
58; III, 235, 239.
- Lintilhac (Eugène), III, 235.
- Lions et Renards*, II, 322.
- Lisez-moi*, III, 422.
- Liszt, II, 31; 183.
- Littérature française au XIX^e
siècle (La)*, III, 433.
- Littérature française aux XIX^e
et XX^e siècles (La)*, III, 433.
- Littérature française contem-
poraine étudiée dans les
textes (La)*, III, 51, 453.
- Lloyd (Mme), 48, 49, 136.
- Lockroy (Edouard Simon),
III, 65.
- Loges et Coulisses*, I, 46; III,
12, 29.
- Lohengrin*, I, 22, 450.
- Loignon (éditeur), II, 352.
- Loiseaux (L.-A.), III, 298.
- Loliée (Frédéric), III, 457.
- Lombard (Jean), III, 421, 422.
- Lombard (Paul), III, 420-422.
- Lomon (Charles), II, 68.
- Lopez, III, 275.
- Lord Harrington*, II, 212.
- Lorentovicz (J.), III, 291.
- Lorenzo (Tinadi), III, 272.
- Lory (Mme Jane), III, 34.
- Lothar (Rudolph), I, 393; III,
285, 333.
- Loti (Pierre), I, 63, 64, 66.
- Louis XI*, II, 227.
- Louveau (Adolphe), v. Sa-
muel Fernand.
- Loyola (Ignace de), I, 475.
- Lubize, v. Martin Pierre-Mi-
chel.
- Lubize (Marie-Anne), I, 6,
hors-texte 8-9.
- Lucrèce Borgia*, II, 258.

- Ligné-Poë (A.-F.), III, 234.
 Luguët (Marcel), III, 331.
Lumière, ses causes et ses effets (La), II, 180.
Lumir, III, 292.
Lupo Liverani, II, 37.
Lustspiele, de Moser, II, 195.
Luthier de Crémone (Le), III, 138.
 Lyden (de), III, 123.
Lydie, III, 132.
 Lynnès (Mme), III, 69.
 Lysès (Mme Charlotte), III, 20.

Ma Cousine, III, 378.
Macbeth, II, 210.
Madame Bovary, I, 153; II, 134, 350-353; III, 125.
Madame Caverlet, I, 429; II, 341.
Madame de Chombay, II, 170.
Madame X, I, 310.
Madame-Sans-Gêne, III, 79, 264.
Madeleine, I, 59, 120, 151, 275, 280, 300, 360, 456, 458, 470, 478, 481; II, 14, 16, 27, 204, 373; III, 37, 209, 354, 356, 374, 395, 416.
Mademoiselle de Belle-Isle, II, 170.
Mademoiselle de la Seiglière, I, 256.
 Maeterlinck (Maurice), I, 373; III, 217, 457, 458.
Ma femme manque de chic, III, 176.
 Magden (Henry), III, 374.
 Magne (E.), III, 252.
 Maillard (Georges), III, 124, 131.
 Maillcailloz (A.), III, 84, 117, 431.
 Maistre (la Baronne de), II, 230.

Maître des Forges (Le), I, 46, 397; III, 170, 396.
Maître Guérin, I, 184, 508; II, 320-324.
Maîtresse Légitime, I, 30; III, 301.
 Maizeroy (René), I, 133.
Malade Imaginaire (Le), II, 127, 216; III, 448.
 Mallarmé (Stéphane), I, 65, 516.
 Malherbe (Michel), I, 77.
 Malot (Hector), I, 153, 184; II, 321, 347-352.
Maman Colibri, I, 238.
M'Amour, III, 389.
 Mancel (Ch.), II, 225.
 Manet (Edouard), II, 364.
Manfred, II, 228, 239.
Manon Lescaut, III, 221.
 Manuel (Eugène), I, 61; II, 365.
 Manuel (H.), I, 63, 64.
Manuel Bibliographique, III, 417.
 Maquet (Auguste), II, 228.
Marâtre (La), III, 340.
 Marchand (Mme), I, 125.
Marchands de Gloire (Les), III, 264.
Marche Nuptiale (La), I, 524.
 Marek (directeur de l'Odéon), III, 54, 428.
 Maret (Henry), II, 88, III, 150, 153.
 Margueritte (Paul), III, 353, 353.
Mariage du Figaro (Le), II, 222.
Mariages riches (Les), III, 312.
Mari dans du coton (Le), III, 205.
Marie Tudor, II, 258.
 Marini, III, 404.
Marino Faliero, II, 227, 234.
Marion Delorme, II, 257.

- Maris de leurs filles (Les)*, III, 386.
 Marivaux, II, 123, 336; III, 263, 458.
 Marq, I, 125.
Marquis de Villemer (Le), II, 101, 260.
 Mars (Marcel), II, 238.
 Marsan (Jules), III, 428.
 Martel (Antoine), III, 288.
 Martel (la Comtesse de), I, 129, 133.
 Martel (Charles), I, 422, II, 88; III, 92, 149, 154, 234.
 Martial-Piéchaud, III, 258.
 Martillac (Jean de), III, 132.
 Martin (Charles), I, 289.
 Martin (Henry), III, 39, 40.
 Martin (Jeanne-Jenny), I, 6, hors-texte 8-9 et 48-49.
 Martin (Michel), I, 6, hors-texte 8-9 et 48-49.
 Martin (Pierre-Michel), Lubize-Martin, I, hors-texte 8-9 et 48-49, 100; II, 218, 286, 287, 289.
 Martini (F.), III, 271.
 Martini (Fernando), III, 277.
 Martino (P.), III, 51, 426.
 Martins (Charles), II, 180.
 Mas (Emile), III, 90.
 Massart (Armand), III, 394.
 Massé (Victor), I, 379.
 Massenet, III, 47.
 Massiac (Th.), I, 45.
 Massillon (Jean-Baptiste), III, 197.
 Massin (Mlle), III, 208.
 Masson (éditeur), III, 454.
 Masson (Michel), I, 412.
 Mathieu (Georges), III, 72.
Matin (Le), I, 40, 43, 50, 51, 131, 259, 289, 301, 304, 416, 417, 423, 446, 454; II, 8, 61, 62, 137, 143, 164, 182, 185, 218, 260, 263, 286, 288, 317, 322, 328, 359, 364, 365; III, 53, 148, 210, 214, 227, 315, 415, 434-438, 446.
 Matthews (Brander), III, hors-texte 296-297, 297.
Maucroix (Les), III, 53.
 Mauffroy (Bibiane), I, 124; III, 58.
 Maugny (le Comte de), I, 25.
 Maupassant (Guy de), I, 46, 65, 388; II, 11.
 Maurel (chanteur), III, 45.
 Max (Léon), III, 430.
 Mayer (Adolphe), III, 231.
 Mayer (Henry), I, 133; III, 80, 90, 335, 345.
Mazeppa, II, 228.
 Mazeroy, III, 19.
 Mazillier, II, 229.
 Méchin (le Baron), I, 25.
 Méchin (Lucien), II, 228.
 Meilhac (Henry), I, 65, 94, 165; II, 336; III, 61, 118, 183, 292, 313, 314, 334, 378, 379, 433, 446.
Mémoires de Joseph Prudhomme, II, 302.
Mémoires de Mlle Mimi Bamboche, I, 302.
 Mendès (Catulle), I, 66, 133, 537; II, 80, 154, 155; III, 46, 57, 216, 287, 309, 328, 454.
Menestrel (Le), III, 19.
 Mercadet, II, 262; III, 220, 221.
Mercure de France, I, 142; III, 57, 96, 235, 258.
Mercure Etranger (Le), II, 225.
Mère (La), I, 460; II, 134.
 Mérimée (Prosper), II, 145.
 Mermet (A.), I, 449.
Merveilles de la Science (Les), II, 180.
 Méry (Gaston), I, 99; III, 239.
 « *Mes Souvenirs* » sur le *Théâtre-Libre*, I, 53, 85; III,

- 63, 86, 285, 287, 327, 329,
331-333, 386, 396.
Méténier (O.), III, 86, 176.
Meule (La), III, 332.
Meyer (Arthur), III, 112.
Meyerbeer, I, 243; II, 225, 231.
Mézières (Alfred), I, 73, 77;
II, 211.
Michaut (Gustave), I, XIV;
254.
Michel-Ange, II, 185.
Michelet, III, 446.
Michel Pauper, I, 17, 19-22,
24, 32, 34, 37, 40, 55, 57,
61, 73, 83, 92, 95, 98, 110,
151, 163, 180, 187, 188, 192,
207, 208, 241, 282, 296, 300-
303, 311, 320, 344, 351, 357,
364, 392, 394, 395, 397, 411,
413, 414, hors-texte 416-417,
419, 426, 427, 453, 456, 459-
461, 463, 470, 473, 476, 478,
499, 506, 519, 520, 522, 523,
527, 528, 548; II, 7, 13, 35,
38, 41, 42, 44-46, 66, 71, 83,
92, 95, 96, 98, 104, 111, 114,
116-118, 146, 149, 156, 164,
169, 181, 185, 188, 190, 199,
204, 213, 225, 238, 239, 252,
257-262, 267, 268, 276, 284,
294, 321, 337, 339, 340, 346-
348, 351, 353, 361, 363, 372;
III, 9, 23-25, 28-32, 33, 36,
101, 106, 107, 111, 112, 114,
133, 170, 172, 200, 206, 226,
238, 254, 266, 269, 296, 300,
301, 305, 376, 393-397, 426,
441, 442, 444, 446.
Migné (Vve), II, 238.
Militchévitch Dragan, III,
287.
Millaud (Albert), I, 42, 43, 69,
441; II, 31.
Million (Le), III, 122.
Milton, II, 256.
Mirbeau (Octave), I, 25, 43,
62, 129, 131, 133, 139, 143,
hors-texte 144-145, 192; II,
67; III, 78, 151, 181, 210,
400, 457.
Misanthrope, I, 96, 304, 488;
II, 88, 110, 122, 216, 218-
220; III, 178, 290.
Misanthrope et l'Auvergnat,
I, 100; II, 287, 288, 293.
Misérables (Les), I, 153, 549;
II, 260.
Missionnaire (Le), III, 331.
Mistral (Frédéric), I, 66.
Mitford, II, 232.
*Mœurs du jour ou l'Ecole des
jeunes femmes (Les)*, I, 258.
Moglie Ideale (La), III, 272,
295, 403, 406, 407.
Moi, II, 313, 314.
Molière, I, 5, 40, 71, 91, 107,
257, 304, 305, 351, 393, 438,
454, 465, 489; II, 12, 32,
87, 122, 147, 188, 192, 195,
199, 208, 212, 216-221, 252,
287, 299, 336, 353, 355, 373;
III, 34, 36, 98, 130, 140, 153,
182, 192, 199, 200-204, 252,
260, 286, 289, 297, 331, 350,
395, 411, 412, 447-451, 458.
*Molière et « L'Ecole des
Femmes »*, I, 304; II, 215,
hors-texte 216-217, 356; III,
173.
Monde Artiste (Le), I, 445;
III, 107, 123.
Monde d'Argent (Le), I, 423;
II, 168.
Monde des Papillons (Le), II,
179.
Monde Illustré (Le), I, 445;
III, 90.
Monde Moderne (Le), III, 58.
Monde où l'on s'ennuie (Le),
I, 198; II, 119; III, 221, 301,
444.
Moniteur Universel, I, 37, 80,
469; II, 151; III, 28, 32, 44,

- 57, 75-80, 104, 155, 184, 234, 254.
- Monlac (acteur), III, 283.
- Monna Vanna*, III, 457.
- Monnier (Henri), II, 301, 302.
- Monselet (Charles), III, 149.
- Monsieur Alphonse*, III, 115.
- Monsieur Betzy*, III, 86, 176.
- Monsieur Bretonneau*, III, 391.
- Monsieur de cinq heures*, III, 390.
- Monsieur Lamblin*, III, 215, 341, 344, 345, 348, 349, 184.
- Monsieur Scapin*, III, 35.
- Montchablon, II, hors-texte 256-257.
- Monte-Christo*, II, 69.
- Montégut (Emile), II, 211.
- Montégut (Maurice), I, 89.
- Montesquiou (Robert de), I, 83, 133.
- Montigny (Adolphe Lemoine), III, 10, 11.
- Montifaud (Léon de Quivogne de Montifaud), III, 19.
- Montifaud (Mme de), III, 19.
- Montjauze (chanteur), I, 16; III, 18.
- Montjoyeux, I, 133.
- Montmartre*, I, 447.
- Montorgueil (Georges), I, 11, 108; II, 285.
- Monval (Georges), III, 192.
- Moore (George), III, 298.
- Morceaux choisis des auteurs français*, III, 454.
- Moréas (Jean), I, 100, 103, 115, 119, 125; III, 7, 228, 248, 257.
- Mornet (Gustave), I, XIV.
- Morny (le Duc de), III, 19.
- Mort du Duc d'Enghien (La)*, III, 175.
- Mortier (Pierre), III, 393.
- Moser (Gustave von), II, 177, 195, 197-199.
- Mot d'Ordre (Le)*, III, 79, 134, 188, 448.
- Moulinié (J.-J.), II, 181.
- Mounet (Paul), I, 133, 139, 528, 529; II, 42, hors-texte 168-169; III, 31-33, 95, 269, 296.
- Mounet-Sully, II, 171; III, 33.
- Muhlfeld (Lucien), I, 116, 123, 126, 129, 130, 131, 133, 134, 143, 144, hors-texte 144-145; III, 238, 300, 379, 397-399, 416, 430.
- Muhlfeld (Mme Lucien), I, 24, 129, 133; III, 37.
- Muller (Max), II, 180.
- Muret (Henry), I, 217.
- Murger (Henri), I, 13, 16, 171, 172; II, 101, 177, 201.
- Muse Française (La)*, II, 226.
- Musset (Alfred de), I, 111, 115, 305, 398, 439, 465, 496; II, 43, 63, 64, 123, 177, 189-191, 210, 220, 253; III, 34, 118, 120, 221, 263, 434, 446, 459.
- Mylo d'Arcylle, III, 59.
- Myrane*, III, 176.
- Myrtil (acteur), III, 84.
- Nadenberg (Julius), II, 243.
- Najac (Emile de), II, 204.
- Nana*, III, 120, 208.
- Nancy-Martel (Mlle), II, 123, 124; III, 209, 214.
- Nancy-Vernet, III, 345.
- Napoléon, II, 128, 226, 326; III, 16.
- Napoléon III, I, 177, 412; II, 233.
- Naquet (Alfred), II, 366.
- Natanson (Jacques), III, 395.
- Nathan (M^e), III, 376.
- National (Le)*, I, 133, 351; III, 76, 167.
- Naturalisme au Théâtre (Le)*, II, 10, 85, 163; III, 120.

- Naturalisme Français (Le)*, III, 426.
- Nauroy (Charles), I, 63, 64.
- Navette (La)*, I, 33, 37, 58, 109, 151, 271, 300, 306, 361, 392, 441-443, 447, 472, 479, 483, 502; II, 14, 26, 29, 72, 97, 105, 119, 126, 127, 166-168, 181, 191, 260, 261, 356, 373; III, 9-11, 15, 16, 19, 33, 35, 61, 83, 115-119, 158, 231, 238, 250, 266, hors-texte 272-273, 275, 277, 287, 296-300, 336, 343, 351-356, 386, 387, 395, 398, 442.
- Nawrocki (W), III, 291.
- Nemrod, II, 232.
- Nénot (Henri-Paul), I, 139.
- Neue Drama (Das)*, III, 457.
- Neurwert-Nowaczynski (A.), III, 291.
- Neveux (Paul), I, 132.
- Névroses*, II, 11.
- Newski (Pierre), v. Dumas fils.
- Nilson (Mlle, cantatrice), I, 16; III, 18.
- Nitze (William), III, 298.
- Nivière (le Baron), I, 25.
- Nivoix (Paul), III, 264, 395.
- Noces Corinthiennes (Les)*, I, 220.
- Nodier (Charles), II, 227.
- Noël (Edouard), I, 215; III, 19, 32, 429.
- Noiret, I, 68, 69.
- Nora*, I, 507.
- Nos Auteurs dramatiques*, III, 120.
- Nos Fils*, II, 100.
- Notes d'Album*, I, 512.
- Notre époque et le théâtre*, III, 384.
- Noussanne (Henri de), III, 37, 38, 241-245, 260.
- Nouveau Jeu (Le)*, III, 354-355, 357.
- Nouveau Théâtre (Le)*, I, 494, 502; II, 95; III, 308.
- Nouveaux Messieurs*, III, 391, 392.
- Nouvelle Revue (La)*, I, 217, 386, 387; III, 76, 98, 138, 236, 258.
- Nouvelles Littéraires*, III, 253.
- Nozière (Fernand), III, 34, 117, 394, 450.
- Nuits (Les)*, I, 115; II, 210.
- Numès (A.), III, 282.
- Nunès (L.), III, 434.
- Nuova Antologia (La)*, III, 271, 404.
- Nuova Rassegna (La)*, II, 165; III, 280.
- Obey (André), III, 265.
- Objectif, III, 73, 228.
- Observer*, III, 287.
- Odette*, II, 203; III, 214.
- Œdipe-Roi*, I, 207, 488, 512; II, 68, 171, 186.
- Œuvre (L')*, III, 422.
- Œuvre Complète*, de Byron, II, 230.
- Œuvres Complètes*, de Becque, I, 35, 53, 62, 84, 85, 97, 121, 122, 207, 277, 431, 464; II, 64, 67, 162, 165, 188, III, 30, 37, 57, 72, 78, 84, 93, 182, 211, 296, 303, 305, 342, 384.
- Œuvres posthumes*, de Baudelaire, II, 228.
- Offenbach, II, 31.
- Ohnet (Georges), I, 44, 46; II, 11, 39; III, 46, 48, 49, 137, 170, 268, 292, 328.
- Oiseau Blessé (L')*, III, 383.
- Olivet (Fabre d'), II, 226.
- Ollendorf (Paul), III, 313.
- Oncle-Vania (L')*, I, 544.
- On ne badine pas avec l'amour*, II, 190, 191, 212; III, 434.

- Opinion (L')*, III, 232.
Opinion Nationale (L'), I, 436; II, 42; III, 22, 27, 108, 110.
Orage (L'), III, 217.
Organisation du Travail (L'), I, 177.
Origine des espèces (L'), II, 181.
 Ostrowski (A.-N.), III, 217, 290.
 Oswald (François), III, 29, 107, 110.
Othello, II, 210, 211.
 Otto (J.), éditeur, hors-texte 224-225.
 Oudinot (Camille), III, 397, 435.
Outrage (L'), II, 199.
 P. (R.-L.), III, 283.
 Pagnol (Marcel), III, 264, 395.
 Pailleron (Edouard) I, 51, 59, 60, 62, 76, 77, 98, 198, 212, 283, 497; II, 69, 101, 119, 328; III, 84, 193, 292, 300, 301, 445, 458.
Paix (La), III, 58, 156.
Panorama d'Angleterre (Le), II, 225.
 Papot (Bénédict), III, 255, hors-texte, 296-297, 297, 298.
 Paquin, I, 312.
Paraître, III, 377.
Par droit de conquête, II, 42.
Parents pauvres (Les), II, 274.
 Parigot (Hippolyte), I, 95, 271, 387; II, 16, 146, 147, 327, 367, 368; III, 226, 242, 243.
Paris, I, 538, 546; III, 46, 50, 156, 167, 182, 335.
 Paris (Alexis-Paulin), II, 226, 228.
 Paris (Gaston), III, 356.
Paris-Midi, III, 431.
Paris-Soir, III, 259.
Parisienne (La), de Becque, I, X, XIII, 5, 38-40, 44, 47, 50, 52, 53, 55-58, 61, 73, 74, 76, 79, 80, 91, 92, 97, 99, 100, 118, 120, 130, 133, 137-139, 144, 151, 215-218, 220, 234, 235, 238, 240, 275, 283-285, 300, 332, 339, 343, 344, 352, 360, 368, 369, 383, 394, 399, 404, 406, 411, 415-417, 429, 438, 441, 443-445, 447, 448, 453, 481, 484, 486-488, 490, 492, 495, 503-507, 519, 528, 531, 533-535; II, 14-18, 20, 23, 27, 29, 32, 48, 50, 66, 73, 77, 78, 87-90, 92, 95, 102, 108, 109, 111, 112, 120, 121, 128, 129, 132, 138-141, 152, 154, 157, 158, 164, 166-168, 172, 184, 192, 201, 259, 280, 284, 286, 317, 319, 206, 207, 216, 219, 241, 242, 320, 335, 336, 352, 353, 356-358, 373;; III, 9, 17, 20, 30, 35, 39, 54-56, 59-92, 101, 117, 148-170, 173, 179-197, 204-208, 210-215, 218, 220, 223, 226, 228, 231, 232, 236, 251, 256, 258, 262, 264-273, 276-285, 288-298, 302, 322-325, 329-332, 335-337, 343-350, 353, 356, 357, 364, 375, 377, 379-381, 385-387, 389, 391, 393, 395, 397, 403, 404, 407, 410, 417, 418, 420, 423, 426, 429, 430, 431, 434, 436, 442, 448, 453, 455.
Parisienne (La), de Dancourt, II, 177, 192.
Parisienne (La), de Delavigne, II, 194.
Parisienne (La), de Mme L.-Figuier, II, 194.
Parisienne (La), de C. Vignon, II, 194.

- Parisienne ou la nouvelle Célimène (La)*, III, 182.
Parisina, II, 228, 229.
Partage (Le), III, 344.
 Pascal, I, 489; II, 216.
 Pascal (Félicien), I, 133.
Passant (Le), III, 138.
Passé (Le), III, 56, 286, 372.
Passé dramatique du Théâtre à Verviers (Le), III, 268.
 Pasteur, II, 181, 182.
 Paté (Henry), III, 20.
Patrie (La), de Sardou, I, 109, 464, 529.
Patrie (La), journal, I, 217; III, 19, 34, 36, 58, 61, 76, 79, 102, 105, 154, 156, 171.
Pattes de mouches (Les), II, 133, 328.
Paul Forestier, II, 324.
 Pauthier (Georges), II, 226.
 Pawlinowski (T.), III, 291.
 Pawlowski (G. de), III, 264.
 Payot (éditeur), III, 433, 453.
Pays (Le), I, 120; III, 124, 137, 148, 306.
Paysages et Sentiments, I, 115; III, 228.
Paysans (Les), de Balzac, I, 1; II, 276, 281.
Peau Neuve, III, 176.
Pêcheur d'Islande (Le), I, 549.
Peints par eux-mêmes, III, 400.
Pèlerinage de Childe Harold (Le), II, 225.
 Pellissier (Georges), I, 67, 503; II, 87, 328, 330; III, 169, 231, 233, 428, 442, 456.
 Pène (Henry de), III, 131, 156.
 Peragallo I, 18, 29; II, 134; III, 10.
Père (Le), (d'A. Decourcelles et J. Claretie), I, 459.
Père (Le), (de Strindberg), I, 493.
 Périer (Casimir), I, 150.
 Perret (Mme), I, 125.
 Perret (Paul), I, 217; III, 129, 167.
 Perrin (Emile), I, 38, 39, 118; II, 141, 168, 206, 328; III, 11, 12, 17, 39-43, 52, 60, 67, 135, 136, 145, 146.
 Perrot (éditeurs), II, 180.
 Pessard (Hector), III, 182, 198.
Pessimisme au XIX^e siècle, I, 81.
 Petit, I, 125.
Petit Caporal, I, 266; III, 124.
Petite Amie (La), I, 212; III, 300, 359, 360-366, 368, 369.
Petite Fonctionnaire (La), III, 383.
Petite Gironde (La), III, 239, 240.
Petite République (La), III, 19, 219, 423.
Petites misères de la vie conjugale (Les), II, 280.
Petit Journal (Le), I, 160; II, 42; III, 140, 239.
Petit Republicain (Le), III, 44.
Peuple (Le), I, 32, 33, 37, 50, 72, 110, 165, 451, 458, 459; II, 8, 36, 68, 99, 145, 169, 185, 186, 191, 204, 212, 217, 227, 231, 242, 245, 327, 329, 355; III, 138, 211, 312, 444, 446.
Phèdre (de Pradon), III, 199, hors-texte 224-225.
Phèdre (de Racine), I, 96; III, 199.
 Piacentini (Diego), II, 243.
 Picard (Edmond), III, 269.
 Picard (Léon), III, 133.
 Pichot (Amédée), II, 197, 210, 213, 226, 228, 234, 235.
Picolino, II, 145.
Pièces de théâtre (Les), III, 232, 241.
 Piérat (Mme Marie-Thérèse),

- III, 20, 286.
 Pierce (John Alexander), III, 298.
 Pierson (Mme), III, 36.
 Pinard (Mme Ernest), I, 439.
 Pioch (Georges), I, 120; III, 306.
 Pirandello (L.), III, 286.
Pirate (Le), III, 108.
 Pitet (Mme Pierre), III, 52.
 Pittié (le Général), III, 45.
Placard (Le), III, 395.
Plaideurs (Les), II, 222.
 Plouvier, II, 199.
Plume (La), III, 250, 335, 422.
 Plumkett, III, 10.
Plus heureux des trois (Le), II, 286, 315-319.
Plutus, II, 188.
 Poë (Edgar), I, 494.
Poèmes Antiques (Les), II, 230.
Poèmes barbares (Les), II, 230.
Poésies Complètes 1850-1881, I, 38.
Poètes anglais et les auteurs de l'«Edinburg Review» (Les), II, 225.
 Poinot (G.), III, 432.
Pointes Sèches (Les), III, 250.
 Poirier (P.), III, 82, 424.
Polichinelles (Les), I, 50-54, 58, 105, 119, 130, 143, 144, 151, 163, 165, 171, 173, 202, 257, 258, 264, 265, 266, 268, 270, 271, 275, 277, 280, 285, 300, 332, 339, 360, 374, 399, 404, 415, 418, 419, 422, 423, 424, 425, 458, 479, 500, 507, 529; II, 14, 18, 23, 24, 25, 30, 54, 95, 97, 98, 103, 108, 111, 119, 121, 124, hors-texte 136-137, 139, 140, 141, 143, 153, 164, 168, 181, 188, 275, 276, 280, 324, 346, 361, 363, 373; III, 9, 20, 21, 37, 38, 206, 239-242, 248, 257, 260, 270, 318, 355, 370-374, 391, 392, 401, 414, 415, 429.
Politiken, III, 266, 296.
Polyeucte, III, 157.
 Poniatowski (le Comte), I, 25.
 Ponsard (François), I, 184; II, 228.
 Pontes (Lucien de), II, 229.
 Popovitch (Bogdan), I, XII.
 Popovitch (Pavlé), I, XII.
 Porel (E.), III, 313.
Porte Fermée (La), III, 402.
 Porto-Riche (Georges de), I, 71, 133, 138, 238; III, 218, 219, 263, 265, 286, 287, 300, 370-373.
Portraits Intimes, I, 22, 78, 105, 106; III, 42, 43, 230, 249, 456.
Pot-Bouille, I, 441; II, 364; III, 434.
 Potowski (prince), I, 15.
 Poupert-Davyl, I, 97.
 Pouquet (Jeanne-Maurice), I, 78.
 Pradon (Nicolas), III, hors-texte, 224-225.
 Praga (Marco), I, 231; III, 272, 275, 300, 403-409.
 Préault, I, 139.
Pré aux Clercs (Le), II, 163.
Précis illustré de la Littérature française, III, 432, 453.
Préface aux Soirées Parisiennes (1882), I, 31, 116, 465, 502; II, 66, 253; III, 151, 304, 436.
Préface aux Premières Illustrées (1887), III, 225, 326, 334, 350, 435, 438.
Préface de Cromwell, II, 62, 210.
Premières Illustrées, III, 180.
Premier pas (Le), II, 313.
Presse (La), I, 19, 88, 98, 289;

- II, 347; III, 19, 34, 58, 65, 88, 154, 234, 430, 448.
- Prévost (Marcel), I, 133, III, 300, 396.
- Prévost-Paradol (Lucien-Anatole), II, 367.
- Prince (Le), I, 165.
- Prince d'Aurec, III, 82, 353.
- Princesse Georges (La), I, 256; II, 91, 341.
- Princesse de Bagdad (La), II, 328; III, 12.
- Primerose, I, 198.
- Prisonnier de Chillon, II, 229.
- Privat (Elisabeth), I, XIV.
- Procès Vauradieux, I, 50; II, 166.
- Promesse (La), III, 56.
- Prophète (Le), II, 231.
- Prophétie de Dante, II, 229.
- Propos de théâtre, III, 158.
- Prose (La), III, 332, 345.
- Prudhomme (Sully), I, 65, III, 313.
- Prud'hon (de la Comédie-Française), III, 66, 68, 72-76.
- Przegląd Tygodniowy, III, 289, 292.
- Puissance des Ténèbres (La), I, 549; III, 327.
- Paz (Emile), III, 63.
- Quantin (éditeur), II, 228.
- Quarante ans de Théâtre, III, 126, 147, 158, 261.
- Quarts d'heure (Les), III, 353.
- Quatrefages (A. de), II, 180.
- Querelles Littéraires, I, 22, 24, 40, 120, 284, 434, 445, 514; II, 30, 32, hors-texte 64-65, 69, 77, 135, 147, 187, 197, 261, 322, 198, 214, 281, 295, 316, 340.
- Quertant (Eugène), II, 229.
- Quinet (Edgar), I, 496.
- Quinzaine (La), I, 549; III, 425.
- Quo Vadis, I, 116.
- Rabagas, III, 29.
- Raben (Die), voir *Les Corbeaux* de Moser.
- Rachine (N.), III, 288.
- Racine I, 488, 534; II, 189; III, 7, 158, 160, 289, 446, 458.
- Racine et Shakespeare, II, 210.
- Radau (R.), II, 180.
- Radical (Le), I, 129, 130, 134, 217; II, 88; III, 150, 153.
- Ragon (F.), II, 227.
- Rafale (La), III, 286.
- Rageot (Gaston), III, 264.
- Ramé (Pascal), II, 228.
- Ranc (Arthur), I, 17.
- Rançon (La), III, 332.
- Rantzau (Les), III, 292.
- Raoul (L.-V.), II, 225.
- Raphaël, II, 185.
- Rappel (Le), III, 150, 431.
- Raucourt (Mlle), I, 98.
- Ravennes (Jean), III, 261.
- Recherche de l'Absolu (La), II, 259, 268.
- Réclus (Elisée), II, 180.
- Regnard (J.-F.), I, 257, 258; II, 122, 195, 199, 361.
- Regnault, I, 63, 64.
- Regnault (A.), II, 229.
- Regnier (Henri de), I, 478; III, 248.
- Reichenberg (Mlle Suzanne), I, 113, 485, 542; II, 253; III, 17, 48, 49, 52, 58, 67, 71-77, 163, 165, 189, 267.
- Reinach (Salomon), II, 368.
- Reine Margot (La), III, 446.
- Réjane (Mme), I, 39, 79, 139, 481, 485, 532; III, 62-65, 75, 79, 80, 86, 88, 175, 189, 212, 213, 286, 335, 350, 389, 398, 424, 455.
- Réligion des Contemporains (La), I, 444, 505, 546.

- Rembrandt, II, 185.
 Rémusat (Charles de), I, 289.
Renaissance Latine (La), I, 81; II, 21; III, 81, 246, 250.
 Renan (Ernest), I, 44, 61, 78, 424, 491; II, 177, 182, 183, 325.
 René, I, 498.
 Renée, III, 174, 436.
Rénégat (Le), III, 122.
 Renouvier (Charles), II, 180.
Repentir (Le), II, 191.
République des Lettres (La), I, 440.
Réveil (Le), I, 38; III, 30, 132, 209, 428.
Revenants (Les), III, 176.
Réviseur, I, 153.
Revue (La), III, 247.
Revue (La), Lausanne, III, 281.
Revue Blanche (La), I, 450; III, 455.
Revue Bleue, I, 21, 37, 67, 69, 86, 136, 445, 448; II, 138, 140, 146, 215; III, 32, 77, 184, 185, 233, 234, 250, 264, 310, 328, 413.
Revue Contemporaine, III, 422.
Revue d'Art Dramatique, I, 48, 53; III, 172, 235, 280.
Revue de France, III, 236.
Revue de Paris, I, 116, 392, 480, 530; III, 250, 359, 419, 446, 449, 455.
Revue des Deux Mondes, I, 14, 45, 184, 185, 194, 213, 285, 439, 445, 502, 503, 511; II, 37, 38, 70, 84, 163, 165, 180, 211, 231, 233, 262, 271, 335; III, 76, 98, 101, 122, 140, 141, 168, 172, 183, 257, 260, 333.
Revue du Palais (La), III, 235, 416.
Revue Encyclopédique (La), I, 103, 127, 479; II, 80, 136; III, 51, 446.
Revue et Gazette des Théâtres, III, 24, 140.
Revue Générale (La), III, 422.
Revue Hebdomadaire (La), I, 45; III, 97, 237, 256, 258, 304, 400, 426.
Revue Illustrée, I, 10, 19, 21, 23, 40, 42, 44, 49, 60, 69, 98, 112, 284, 308, 449, 454, 455, 493, 497, 515; II, 35, 36, 52, 69, 135, 142, 169, 183, 212, hors-texte 216-217, 246, 302; III, 176, 422, 438.
Revue Internationale (La), I, 149, 217; III, 105, 422.
Revue Littéraire et Critique, I, 48.
Revue Littéraire Serbe (Srpski Knjizevni Glasnik), I, XII; III, 294.
Revue Nouvelle (La), III, 261.
Revue Parisienne (La), I, 489; III, 250.
Revue Socialiste (La), I, 270.
Revue Yougoslave, I, XIV.
 Rey (Etienne), III, 261.
 Reynard (Mme Charlotte), III, 80-84.
 Reynier (Gustave), I, XIII; III, 254.
 Reyval (Albert), III, 96.
 Reyval (Paul), III, 395.
 Ribéra (José), III, 241.
 Richard (Emile), III, 134.
 Riche (D.), III, 56.
 Richepin (Jean), I, 65; III, 35, 56.
 Richon-Brunet, I, 119.
 Rictus (Jehan), I, 294.
 Rietti (peintre), III, 275.
Riposte (La), III, 394.
 Ritt, III, 11.
 Rivet, I, 73.
 Rivière (Henri), II, 180.

- Rivoire (André), I, 469; III, 35, 222, 223, 225, 259, 261-263, 387, 427, 428.
 Robaglia (Barthélemy), I, 47, 137, 142; III, 37, 38.
 Robaglia (Guy), I, 121.
 Robaglia (Jean), I, 6, 35, 84, 109, 121, 126, 464; III, 24, 30, 36, 37, 42, 60, 93, 252.
 Robaglia (Jeanne-Victoire-Clémence), I, 47, 121.
 Robert (Albert), III, 240.
 Robin (D^r), I, 129.
 Robinne (Mme Gabrielle), III, 288.
Rocambole, I, 302.
 Rochefort (Henri), I, 65, 171; III, 108.
 Rod (E.), III, 300.
 Rodin (Auguste), I, 77, 139, 141, 144; III, 289, 373.
 Roger (Gustave), I, 125, 135, 136.
Roi Lear (Le), II, 210, 211.
Roi s'amuse (Le), I, 350, III, 16.
 Roll (peintre), I, 128.
 Roll (Maximin), III, 93.
 Rollin (Charles), II, 368.
 Rollinat (Maurice), II, 11.
 Rolly (Mme Jeanne), I, 139; III, 20, 88.
Romanciers naturalistes, III, 120.
Roman Expérimental (Le), II, 44; III, 120.
Roméo et Juliette, II, 210, 318.
 Rommel (D^r), I, 23, 449.
 Romain, I, 8.
 Rondel (Auguste), I, 120; III, 84.
 Rosaspini (acteur), III, 270.
 Roseraie (Mlle), III, 91.
 Rosny aîné, I, 133, III, 56, 353, 386.
 Rossi (Ernesto), II, 211.
 Rossini, I, 243.
 Rostand (Edmond), I, 129, 133, 134, 143.
 Rostand (Mme Edmond), I, 82, 129, 133.
Rouge et le Noir (Le), I, 81, 153, 396, 487.
 Roujon (Henry), I, 95, 132, 133, 143.
 Rousseau (Jean-Jacques), I, 436; II, 216, 221; III, 446.
 Roussel I, 135.
 Roux (Xavier), I, 137, 138; II, 138, 253.
 Royer-Collard (Pierre-Paul), I, 65.
 Roze, II, 180.
 Ruberti (Guido), III, 457, 458.
 Rümelin (Gustav), II, 211.
 Rzewuski (le comte Stanislas), III, 188, 289, 290.
 S. (Mme Hélène), III, 290.
Sagnine, I, 459.
 Saint-Amand (Imbert de), I, 68, 70.
 Sainte-Beuve, I, 498; II, 191, 200, 252, 259; III, 234.
 Saint-Georges (de), II, 229.
 Saint-Gère, III, 85.
 Saint-Germain (acteur), II, 206; III, 22.
 Saint-Roman (le Comte), I, 25.
 Saint-Simon (Claude - Henri de Rouvroy), I, 177.
 Saint-Simon (le Duc de), I, 193.
 Saint-Victor (Paul de), II, 35, 253; III, 22, 26, 27, 107.
 Salandri (Gaston), III, 332, 345.
 Salla (Mme), III, 45.
Salomonsens Konversations leksikon, III, 296.
 Salva-Cyr (Mme), v. Robaglia Jeanne-Victoire-Clémence.

- Salva (Ernest), I, 47.
 Samary (Mlle Jeanne), III, 70, 72.
Samson, de Bernstein, III, 392.
 Samuel (Fernand), I, 53, 55; III, 60, 205, 206, 417.
 Sand (Georges), I, 285, 398, 434, 511; II, 37, 101, 169, 171, 194, 260.
 Sand (Maurice), II, 179.
 Sandeau (Jules), III, 292.
Sans famille, I, 153.
Sapho, de Daudet, III, 165, 174.
 Sarcey (Francisque), I, 18, 53, 65, 114, 145, 177, 185, 256, 299, 387, 392, 441, 485, 529, 542; II, 42, 69, 123, 124, 166, 292, 314-316, 319, 326, 351, 359, 367, 370, 371; III, 18, 22, 31, 32, 47, 58, 62, 65, 74, 75, 78, 81, 85, 101, 103, 105, 107, 109-119, 125-133, 142-149, 153-167, 171, 174-180, 183, 188-228, 231, 234, 241, 247, 261, 262, 266, 271, 281, 314, 329, 331, 333, 340, 356, 370, 386, 410, 423, 428, 429, 431, 436, 440, 456.
Sardanapale, de Becque, I, 16, 17, 37, 149, 150; II, 33, 34, 144, 162, 188, 212, 225, 230, 231, 242, 243, 245, 246, 248, 249, 251, 254, 256, 287, 289, 303; III, 18, 102, 103, 416.
Sardanapale, II, 230.
Sardanapale, d'Alary, II, 230.
Sardanapale, d'Aloin, II, 234.
Sardanapale, de Bogros, II, 230.
Sardanapale, de Boxberg, II, 230.
Sardanapale, de Byron, II, 197, 212, 232, 234, 238, 241, 242.
 Sardou (Victorien), I, 19, 34, 62, 63, 65, 101, 109, 117, 118, 121, 132, 135, 138, 139, 143, 394, 458, 464, 529; II, 62, 67, 112, 118, 145, 177, 201-203, 289, 306, 328, 331, 336, 341; III, 45, 71, 79, 86, 188, 193, 214, 222, 264, 292, 334, 428, 443, 458.
 Sarfatti (Attilio), III, 275, 276.
 Savigny, III, 105.
 Savini (Abele), III, 275, 276.
 Savoir (Alfred), III, 286.
 Savry (Albert), III, 34.
Scandale (Le), I, 238.
 Scapin (pseudonyme d'un chroniqueur), III, 172.
Scènes de la vie de province, II, 267, 278.
Scènes populaires, II, 282, 302.
 Scheffer (A.), II, hors-texte 248-249.
 Schiller (L.-S.), III, 291.
 Schmoranz (G.), III, 292.
 Schneider (Louis), III, 259.
 Schopenhauer, III, 241.
 Scholl (Aurélien), II, 191.
 Schubart (G.), III, hors-texte 272-273.
 Schurmann (impresario), III, 268.
Science expérimentale (La), II, 181.
 Scribe (Eugène), I, 257, 258; II, 63, 112, 142, 225, 231, 133, 226, 314, 323, 332, 331, 336; III, 16, 45, 130, 453.
Secolo (Il), III, 270, 273, 275-280, 403.
Secret (Le), III, 286.
 Sedlackova-Urbanova (Mme), III, 293.

- Sée (Edmond), I, 82, 86, 99;
II, 21; III, 80, 87, 117, 238,
246, 249, 264, 306-308.
- Segard (A.), I, 102, 217; III,
129, 444.
- Segond-Weber (Mme), I, 57;
III, 31, 33.
- Selves (J.-B.-Casimir de), I,
140.
- Semaine Littéraire (La)*, III,
281.
- Semiganovskij (N.-N.), III,
288.
- Sémiramis, II, 233.
- Séraphine*, II, 203, 204.
- Sérénade (La)*, III, 15, 336.
- Serge Panine*, II, 42.
- Sergines, I, 56.
- Séverine (Mme), I, 82, 102.
- Severo Torelli*, III, 139.
- Seydel (Ferber), II, 195.
- Shakespeare, I, 78, 91, 299,
304; II, 64, 67, 114, 170,
188, 208-215, 218, 225, 227,
252, 257, 261, 326; III, 104,
172, 268, 290, 296, hors-
texte 296-297, 331, 442.
- Shakespeare, ses prédéces-
seurs, ses contemporains,
ses successeurs*, II, 211.
- Shakespeare-Studien*, II, 211.
- Shaw (Bernard), III, 457.
- She*, III, 374.
- Siblot (de la Comédie-Fran-
çaise), I, hors-texte 400-
401; III, 96.
- Siècle (Le)*, I, 243, 302, 442;
II, 14, 190; III, 18, 19, 76,
102, 105, 115, 125, 127, 167,
168, 206, 231, 238, 350, 415,
440, 442.
- Siège de Corinthe (Le)*, II,
225.
- Signoret (Gabriel), I, 139.
- Silvestre (Armand), I, 66.
- Silvestro (Giovani), III, 275.
- Simon (Emile), III, 80.
- Simon (Jules), I, 44, 63, 65;
II, 182.
- Simond (Valentin), III, 134.
- Simone (Mme, actrice), III,
286.
- Simonin (L.), II, 180, 271.
- Siraudin (Paul), II, 287.
- Skerlitch (Yovan), I, XII, XIII.
- Sizos (Mlle, actrice), III, 313.
- Smith (Hugh Allison), III,
298.
- Société Nouvelle (La)*, I, 46.
- Sœur Philomène*, III, 88.
- Soir (Le)*, I, 80, 515; III, 148,
123, 155, 231, 415.
- Soirées Parisiennes (Les)*,
III, 225, 226.
- Soleil (Le)*, II, 218; III, 131.
- Sonate à Kreutzer*, III, 282.
- Songe d'une Nuit d'été (Le)*,
II, 209, 213, 326.
- Sonnets d'Amour, Sonnets
Mélancoliques (de Becque)*,
I, 139, 144; III, 384, 385.
- Sophocle, II, 64, 68, 171.
- Sorel (A.-E.), III, 248.
- Sorel (Mlle Cécile), I, 57; III,
37.
- Souday (Paul), I, 500, 549;
III, 90, 169, 228, 245, 247,
258, 259, 263, 426, 431, 450.
- Soulary (Joséphin), II, 365.
- Soupçon (Le)*, I, 447.
- Souris (La)*, I, 51, 198.
- Sous le joug*, III, 56.
- Souvenirs d'un auteur dra-
matique*, I, 1, 14, 18, 21, 24,
26, 28, 30, 34, 35, 38, 48,
51, 61, 64, 87, 95-97, 100-
102, 108, 109, 113, 116-118,
120, 138, 207, 284, 298-300,
415, 418, 430, 431, 437, 441,
442, 449, 465, 497, 505; II,
65, 94, 100, 118, 136, 137,
147, 148, 167, 168, 177, 182,
184, 188-190, 197, 201, 202,
219, 220, 231, 242, 245, 288,

- 306, 327, 328, 340, 359, 364, 368, hors - texte 368 - 369, 370; III, 10, 11, 16, 17, 35, 38, 39, 41, 54, 65, 67, 70, 71, 74, 77, 78, 89, 143, 167, 204, 215, hors - texte 224 - 225, 230, 256, 297, 305, 306, 328, 342, 416, 446.
- Souvenirs littéraires*, I, 194, 496.
- Souvenirs d'égotisme*, I, 81.
- Souvestre (E.), II, 228.
- Sowizdrzal*, III, 291.
- Spencer (Herbert), II, 180.
- Spitzer (Robert), III, 264.
- S prvniho balkonu*, III, 292.
- Spuller (Eugène), I, 17; III, 65.
- Srpski Knjizevni Glasnik*, v.
- Revue Littéraire Serbe*.
- Staël (Mme de), II, 208, 210.
- Stanoïévitch (Stanoïé), I, XII.
- Statilégie ou Méthode Lafforienne*, II, 321.
- Stendhal*, I, 107, 140, 153, 299, 487; II, 208, 210, 347; III, 253, 270, 340, 446.
- Steinheil (Mme), III, 20.
- Stern, I, 393.
- Stevens (Alfred), III, 98.
- Stock (éditeur), III, 38, 242.
- Sto sonetow milosnych*, III, 291.
- Stoullig (Edmond), I, 215, 351; III, 19, 32, 183, 231, 429.
- Strauss (Emile), III, 235.
- Strindberg (Auguste), I, 493.
- Stürner, I, 459.
- Sudermann (Hermann), III, 157.
- Suisse (La)*, III, 281.
- Supplément Littéraire du Figaro*, II, 93, 121, 130, 133.
- Surprises du Divorce (Les)*, III, 177.
- Swan (Arthur), III, hors-texte 296-297.
- Swift (Jonathan), I, 500.
- Sylvia*, II, 186.
- Szczepanski (Ludwik), III, 291.
- Szulc-Golska (Mme Bozenna), III, 292.
- Tacite, II, 187.
- Taillade (P.-F.-J.), III, 24-32, 172.
- Taillandier (Saint-René), I, 185, 439; II, 70, 178, 335.
- Taine (Hippolyte), I, 61, 65, 325, 371, 446; II, 178, 182, 183, 208, 211, 214, 246, 261, 325, 327, 350, 365, 367, 369.
- Talma, I, 289.
- Tannhauser*, II, 197.
- Tante Léontine (La)*, III, 331.
- Tarné (artiste), I, 25.
- Tarry (Aristide), II, 226.
- Tartuffe*, I, 304, 454; II, 216, 222; III, 192, 199, 200-204, hors-texte 224-225, 449.
- Tartuffe du village (Le)*, II, 287.
- Tchékov (Anton), I, 544.
- Teatro Illustrato (Il)*, III, 271, 272, 403.
- Télégraphe (Le)*, III, 17, 44, 75, 135, 167.
- Tellier (Arsène-Théophile), I, 137.
- Temps (Le)*, I, 29, 43, 52, 73, 114, 137, 138, 167, 177, 213, 240, 256, 372, 392, 444, 469, 487, 514, 548; II, 43, 166, 167, 231, 242, 291, 315, 359; III, 32, 33, 35, 37, 44, 62, 69, 72, 74, 75, 77, 92, 103, 108, 126, 132, 147, 155, 159, 193, 197-201, 213-231, 238, 164, 166, 167, 174, 179, 180, 243, 247, 258, 259, 261-265,

- 270, 287, 333, 334, 387, 415, 428.
- Tenailles (Les)*, II, 103.
- Tendresse (La)*, I, 238.
- Terrail (Ponson du), I, 161.
- Tervil, I, 133.
- Testament du Père Leleu (Le)*, III, 34.
- Teuber (Oskar), III, 292.
- Tézenas (M^e), III, 197.
- Thaïs*, II, 125.
- Théâtre (Le)*, de Zola, III, 116.
- Théâtre à Nantes (Le)*, III, 85.
- Théâtre Complet* de Becque, (1890), I, 62, 428; II, 137; III, 282, 350, 416.
- Théâtre Complet* de Becque, (1898), I, 71, 120, 138, 277, 280; II, 41, 107, 239, 242, 340, hors-texte 368-369; III, 299, 359, 415-419.
- Théâtre Complet* de Labiche, II, 289.
- Théâtre d'hier (Le)*, I, 271; II, 16; II, 327, 367; III, 226, 331.
- Théâtre d'hier et d'aujourd'hui (Le)*, III, 428.
- Théâtre en France*, III, 454.
- Théâtre Français*, III, 432.
- Théâtre Français des origines à nos jours (Le)*, III, 453.
- Théâtre Romantique (Le)*, II, 210.
- Théâtre Vivant (Le)*, III, 334, 439.
- Thérèse Raquin*, II, 97; III, 116.
- Thermidor*, II, 202.
- Theuriet (André), I, 63, 64, 65, 68.
- Thierry (Edouard), I, 5, 35, 36, 38, 39, 59, 117, 469, 548; II, 43, 138, 151, 206, 365; III, 39-41, 43, 46, 47, 60, 77, 137, 155, 172, 222.
- Thiers, I, 413.
- Thiron (Ch.-J.-J.), III, 16, 50, 52.
- Thiron (Mme Emilie), III, 52.
- Thissé (Léon), II, 225.
- Thomas (Eugène), II, 228.
- Thomas (Mme Lucile), II, 226.
- Thureau-Dangin (Paul), I, 63, 64.
- Tisserands*, I, 419.
- Tilden (Freeman), III, 297.
- Tissot (Ernest), I, 21, 22, 37, 69, 96, 126, 131, 149, 217; II, 42, 138, 139, 141; III, 105, 219, 250, 302, 413, 414, 422, 449. ,
- Tolstoï (Léon), I, 238, 549; III, 180, 457.
- Tor und der Tod (Der)*, III, 284.
- Toupet (D^r), I, 129.
- Tour de Nesle (La)*, I, 30; III, 13, 224.
- Tour du monde en 80 jours*, I, 30.
- Tourguéniev (Ivan), I, 218.
- Touroude (Alfred), I, 31, 32; II, 37, 204, 329; III, 113.
- Townshed (George), III, hors-texte 296-297.
- Traité des Etudes (Le)*, II, 368.
- Treize, v. Les Treize.
- Trente Ans de critique*, I, 439; III, 267.
- Trente ans de Théâtre*, I, 95, 114, 126; III, 278, 310.
- Trente-six femmes de la balade*, III, 303.
- Tresse (éditeur), I, 35, 100; II, hors-texte 64-65 et 216-217; III, 413.
- Treves (éditeur), III, hors-texte 272-273, 403.

- Tribune de Genève (La)*, III, 281.
- Trifounovitch (Micha), I, xv.
- Tristi Amori (I)*, III, 280.
- Trois contes*, III, 18.
- ***, III, 183.
- Trouvain (G.), I, 135.
- Trouvère (Le)*, I, 243.
- Truffier (Jules), III, 52.
- Turcaret*, II, 222; III, 115, 137.
- Tuzz (le Général), III, 278.
- Un beau mariage*, II, 322.
- Un Caprice*, III, 34.
- Un demi-siècle de la Civilisation Française*, III, 399.
- Une bonne affaire*, I, 184; II, 321, 346-349, 351-352.
- Une Campagne*, II, 10, 364; III, 120, 125, 140, 208.
- Une Exécution*, I, 151, 162, 166, 418; II, 299.
- Une Exposition Henry Becque à la Comédie-Française*, III, 23, 53, 60, 68, 70.
- Une femme qui a été à Paris*, II, 195.
- Un grand homme de province*, II, 267.
- Union (L')*, III, 124, 131.
- Union de la Sarthe (L')*, I, 164.
- Union de l'Ouest (L')*, I, 164.
- Union Républicaine (L')*, I, 34, 38, 308, 360; II, 35, 36, 77, 202, 252, 253, 322; III, 121, 214, 316.
- Univers Illustré (L')*, III, 136.
- Un mauvais caractère*, II, 287.
- Un Monsieur de l'Orchestre, III, 33, 77.
- Un Vieux Bibliophile, I, 36.
- Usurier (L')*, I, 89.
- Vacances de Beautendon (Les)*, II, 292.
- Vacquerie (Auguste)*, I, 65; II, 186.
- Vaillant (Auguste), I, 270.
- Vainqueurs (Les)*, III, 374.
- Valabrègue (Albin), I, 80, 515; III, 148, 149.
- Valabrègue (Antony), II, 211, 260.
- Valère, I, 53.
- Valette (Gaspard), III, 281.
- Valette (Lucien), I, 19, 20, 40.
- Vampire (Le)*, II, 225.
- Van Dycck, II, 185.
- Vandérem (Fernand), III, 252, 256, 390, 412.
- Vasseur, II, 166.
- Vaucorbeil, III, 45.
- Véber (Pierre), III, 390.
- Vautrin*, I, 439; II, 36.
- Venguerov (Z.), III, 289.
- Ventre de Paris (Le)*, III, 174, 174.
- Ventres dorés (Les)*, I, 507; III, 374.
- Verbe Aimer (Le)*, III, 393.
- Verbœckhoven, I, hors - texte 416-417.
- Verconsin (Eugène), III, 167, 168.
- Vercourt (Alfred), III, 394.
- Verdi, I, 243.
- Vérité (La)*, III, 124.
- Vrlaine (Paul), I, 65, 89, 90, 111; III, 421.
- Verne (Jules), I, 65.
- Vervoort (André), I, 217; III, 156.
- Vestnik Evropi*, III, 289.
- Vêtir ceux qui sont nus*, III, 286.
- Veuillot (Louis), I, 455.
- Veuve !*, I, 151, 235, 360, 416, 486, 488, 501, 507, 535; II, 29, 47, 90, 93, 128, 181, 373; III, 395, 417.
- Vibert (acteur), III, 283.
- Victime (La)*, III, 322.

- Victimes de l'amour (Les)*, II, 350.
Vidal (Jules), III, 329.
Vie (La), III, 259.
Vie au Théâtre (La), III, 374.
Vie de Bohème (La), II, 101.
Vie de Jésus (La), II, 180.
Vie de Paris (La), I, 108, 207; II, 246, 285.
Vie Littéraire (La), III, 452.
Vie Moderne (La), III, 132, 142.
Vienac, III, 295.
Vient de Paraître, I, 58, 59, 93; II, 285; III, 37, 57, 59, 357, 387, 411.
Vie Parisienne (La), I, 48, 120, 277, 302; II, 25; III, 85, 155, 303.
Vie Populaire (La), III, 180, 327, 439.
Vie Publique (La), III, 375.
Vierge Folle (La), III, 286.
Vierges (Les), III, 402.
Vie Souterraine (La), II, 180, 271.
Vieux Marcheur (Le), III, 354.
Vigny (Alfred de), II, 170, 210, 226-228, 252; III, 446.
Vildrac (Charles), III, 393.
Villeneuve (le Comte de), III, 45.
Villetard, II, 199.
Villiers de l'Isle-Adam, III, 328, 330, 421.
Virano (P.), III, hors - texte 272-273.
Virgile, II, 255.
Vitaliani (Mme Italia), III, 280.
Viterbi (Angelo), III, 275.
Vitta (le Baron), II, 227.
Vitu (Auguste), I, 443; II, 280; III, 42, 46, 112, 114, 124, 136, 149, 155, 159.
Vois (Ernest), I, 133; III, 61, 81, 86, 267.
Voix Intérieures (Les), I, 150.
Voleur (Le), III, 286.
Volonté (La), I, 626, 70, 75, 100; II, 287, 288, 331; III, 211, 220.
Voltaire, I, 257; II, 208, 209, 221; III, 140, 446, 458.
Voltaire (Le), I, 20, 29, 40, 133, 270, 439; III, 16, 23, 76, 79, 120, 133, 149, 171, 277, 430.
Voyage de Monsieur Perrichon (Le), I, 153; II, 291, 293, 302; III, 22, 166.
Voyage historique et littéraire en Angleterre, II, 210.
Vraie farce de maître Pathe-lin (La), II, 189.
Wagner (W.-Richard), I, 22, 450; II, 36, 189, 197, 231.
Weber (Mlle), v. *Mme Segond-Weber*.
Weber (Armand), III, 268.
Weber (J.), II, 242.
Weber (Pierre), I, 133.
Wediggen (Otto), III, 402.
Weindel (Henri de), III, 327, 353.
Weiss (Jean-Jacques), I, 44, 74, 75, 100, 517, 518; II, 33, 87, 90, 97, 330, 365-368; III, 102, 105, 115, 130, 149, 152-155, 173, 225, 444, 453.
Wencker, I, 125.
Werner, II, 228.
Wilde (Oscar), I, 380.
Wienerinnen (Die), III, 286.
Wiener Theater, III, 286.
Wislicki, III, 289.
Wocquier (M.-Cl.), II, 229.
Wolff (Albert), I, 442; III, 104, 116, 117, 124, 131, 136, 180.

- Wolff (Pierre), I, 133; III, 300, 386-388.
- Worms (Gustave-Hippolyte), I, 133; III, 18, 52.
- Worms (Mme Barretta), I, 432.
- Woroniecki (Edouard), III, 291.
- Wroczyński (K.), III, 291.
- Wsewolojski (S. E. M.), III, 290.
- Xau (Fernand), III, 228.
- Young (William), II, 243.
- Yovanovitch (Yovan M.), III, 294.
- Zampa, II, 163.
- Zola (Emile), I, 10, 46, 63, 65, 68, 69, 180, 285, 360, 419, 439, 440, 441, 519; II, 9, 10, 11, 26, 44, 62, 66, 85, 97, 134, 155, 163, 172, 211, 258, 260, 346, 360, 363-372; III, 116-127, 130-136, 140, 148, 149, 172, 174, 176, 199, 206, 208, 214, 226, 241, 263, 328, 335, 353, 429, 433-443, 458.
- Zola (Mme Emile), II, 371.
- Zola (François), I, 256.
- Zorzi, III, 276.
- Zotkowski (Alojz), III, 284.
- Zulëika et Séline, II, 225.

TABLE DES MATIERES

SIXIÈME PARTIE

DEVANT SES CONTEMPORAINS ET DEVANT LA POSTERITE

CHAPITRE PREMIER

LES PREMIERES ET LES REPRISES DES PIECES D'HENRY BECQUE

La lutte avec les directeurs. — Le public et le monde capricieux des artistes sont rebelles à la vérité dans le théâtre. — Le sort s'est acharné contre Becque et contre plus d'une représentation de ses pièces. — Les pièces ensevelies dans leurs premières triomphales : le succès de *l'Enfant Prodigue*; l'extraordinaire aventure de *Michel Pauper* en 1870 et ses réprises en 1872 et 1886. — Les pièces qui prennent une revanche. *La Navette* est jouée très souvent. *Les Honnêtes Femmes* ne quittent pas l'affiche. *Les Polichinelles* inachevés sont joués. La belle revanche du *Départ*. — La marche conquérante des *Corbeaux* et de la *Parisienne*. — La Comédie-Française monta en 1882 *Les Corbeaux* comme à regret. La bataille des *Corbeaux*. Devant l'ennemi commun, les artistes se solidarisent avec l'auteur. Le triomphe l'emporte. Une très honorable reprise à l'Odéon en 1886. — Les mésaventures de la *Parisienne*. La Comédie-Française la refuse en 1884. En 1885, à la Renaissance, la pièce, bien accueillie, attire des spectateurs. En 1888, jouée par Réjane, elle a un succès littéraire et mondain. La Comédie-Française reçoit la pièce qu'elle avait

jadis refusée. Jules Claretie et Becque. Une interprétation qui trahit l'œuvre; *La Parisienne* tombe en 1890. — Réjane et *La Parisienne* en 1893. — *La Parisienne* à Marseille en 1894 et 1895. — M. André Antoine, en 1899, fait connaître la pièce au grand public. — Après la mort de Becque : *La Parisienne* s'installe à la Comédie Française en 1918, *Les Corbeaux* en 1925. — Chaque première, chaque reprise est comme un événement ...

CHAPITRE II

HENRY BECQUE ET LA CRITIQUE

A ses débuts, Becque est un obligé de la critique. Elle fonde des espérances sur lui. Premiers désaccords. On frappe Becque pour atteindre le naturalisme. Les naturalistes sont enthousiastes des *Corbeaux*. Les neutres, surtout Louis Ganderax, dans la *Revue des Deux Mondes*, prennent parti pour Becque. Sarcey suit attentivement les représentations des *Corbeaux*. — La critique à l'occasion de la *Parisienne* s'occupe surtout du système dramatique de Becque; elle s'oriente vers l'admiration. Sarcey, après une boutade, se dit enchanté de la *Parisienne* et demande son entrée à la Comédie-Française. — Excepté Lemaître, la critique est très élogieuse à l'égard de *Michel Pauper* repris en 1886. En 1888, Lemaître explique et commente *La Parisienne* d'une façon ingénieuse. — Becque prend la défense des jeunes. On moleste la *Parisienne* reprise à la Comédie-Française en visant le Théâtre-Libre. Francisque Sarcey change d'avis, se contredit et s'attaque à Becque et à ses admirateurs. — La violente riposte de Becque. Il exècre Sarcey. Sa campagne, élargie, s'attaque à la critique en général. La polémique vaut à Becque une renommée d'homme haineux et féroce. On confond l'auteur avec le polémiste et on l'accuse, ainsi que son théâtre, de haine. — Vers 1897, la compréhension de la critique grandit. En 1899, des études approfondies commencent à être consacrées à Becque. Les louanges plus objectives. Une note nouvelle de sensibilité apportée par Alfred Capus. Les becquistes, assoupis en 1920, provoquent en 1923, par leur susceptibilité, un malentendu sur la Sorbonne et son estime pour Becque. — La mise au point s'achève vers 1924. La critique se réconcilie définitivement avec l'œuvre de Becque; elle le sacre classique (M. René Doumic). Le nom de Becque hante la critique, elle prend son œuvre comme mesure; un demi-siècle après ses premiers rapports avec Becque, elle devient sa dé-
bitrice

CHAPITRE III

L'ŒUVRE D'HENRY BECQUE A L'ÉTRANGER

Les difficultés des recherches. — Les fréquentes relations de Becque avec la Belgique : conférences à Bruxelles; *Michel Pauper* et *La Parisienne* devant le public belge. — L'Italie adopte Becque. *La Parisienne* au Théâtre Manzoni de Milan en 1890. La critique milanaise pour Becque contre Sarcey. Un échec à Turin. La reprise de *la Parisienne* au même théâtre en 1891. Soirée orageuse au Manzoni : la bataille des *Corbeaux*. Becque consent aux « coupures ». Des ovations, un banquet; l'élite intellectuelle de Milan fête Henry Becque. *La Navette* à Venise. *Les Honnêtes Femmes* à Milan. L'amour de Becque pour l'Italie « Citoyen de Milan ». Le culte de Becque en Italie. — En Suisse. — Le théâtre de Becque devant le public allemand, à Leipzig, Francfort-s-M. Berlin, à Vienne. Henri Gartelmann le Jean Jullien berlinois. Herman Bahr et *La Parisienne*. — Henry Becque en Angleterre. M. John Ervine et les *Corbeaux*. — *La Parisienne* à Lisbonne. — Dans les pays slaves. La première traduction des *Corbeaux* est russe. — Un becquiste enthousiaste en Pologne. En Tchécoslovaquie. En Yougoslavie. — Chez les peuples nordiques. *La Parisienne* dans la *Politiken* de Copenhague. *Les Corbeaux* joués sur un théâtre danois. Georges Brandès et Becque. — L'article dans *De Gids* d'Amsterdam. — En Amérique. Sur le Mississipi. — Becque à l'Université de Tokio et à Kyoto

266

CHAPITRE IV

L'INFLUENCE D'HENRY BECQUE

Dès le début de sa carrière, Becque exerce une influence considérable. Un animateur affectueux des auteurs nouveaux. Un collaborateur invisible. — Le Théâtre-Libre est issu de l'encouragement de Becque. Sa sympathie inlassable pour M. A. Antoine. Nombreux élèves; Georges Ancey est le plus authentique; Jean Jullien donne les formules du nouveau système. — Georges Courteline, son *Boubouroche* et *La Navette* de Becque. — M. Henri Lavedan est un Becque des classes mondaines. — Eugène Brieux fait songer à Becque par certaines de ses comédies. *La Petite Amie* et *Le Départ*. — Le système dramatique de MM. François de Curel et Georges de Porto-Riche procède de Becque. — Le cas de M. Emile Fabre : l'influence de Balzac rendue possible.

sur la scène par celle de Becque. — De l'influence difficilement reconnaissable; Maurice Donnay « académise » la comédie de Becque; Alfred Capus est un Becque dépouillé d'austérité. — De nombreuses réminiscences de Becque (Henry Bernstein, Robert de Flers, Pierre Wolff, Maurice Hennequin, etc.) Plus d'un débiteur. Le théâtre d'aujourd'hui, dans son tâtonnement, s'appuie sur celui de Becque. — L'influence de Becque subie par le roman français. (M. Prévost, E. Rod, L. Descaves, Lucien Muhlfeld, P. Hervieu). — L'influence de Becque à l'étranger. Un descendant direct en Italie : Marco Praga. — Conclusion : l'influence la plus considérable depuis Alexandre Dumas fils 300

CHAPITRE V

LA PLACE D'HENRY BECQUE DANS L'HISTOIRE
DE LA LITTÉRATURE

A travers les erreurs, contradictions et tâtonnements de la critique courante, l'histoire démêle difficilement la vérité sur Becque. — Généralement, Becque est placé parmi les naturalistes; sa place n'est pas là. — Becque est un réformateur évolutionniste. — Formé dans les traditions littéraires des trois derniers siècles, continuateur inconscient de Molière, Becque se rattache surtout à Balzac. — Des historiens littéraires font présider le nom d'Henry Becque à une grande partie du mouvement dramatique contemporain en Europe. — Le plus important représentant du théâtre réaliste vrai et humain du dix-neuvième siècle 412

BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES D'HENRY BECQUE

A. Œuvre dramatique, p. 463. — B. Etudes, critiques, chroniques, articles, discours, p. 472. — C. Poésies, p. 482. — D. Aphorismes, p. 487. — E. Théâtre Complet, p. 488. — F. Œuvres Complètes, p. 490. — G. Editions étrangères, p. 494. — H. Traductions, p. 495.

II. ECRITS SUR HENRY BECQUE

A. Etudes spéciales, p. 500. — B. Livres, p. 501. — C. Périodiques, p. 513.

INDEX ALPHABÉTIQUE 589

TABLE DES PLANCHES

1. HENRY BECQUE EN 1897, par Reutlinger	2-3
2. LE TOMBEAU D'HENRY BECQUE, au cimetière du Père-Lachaise	96-97
3. « FEUILLETON DU <i>Temps</i> DU 8 AOUT 1667 », chronique-parodie, « à la manière de Sarcey ». Une page des <i>Souvenirs d'un auteur dramatique</i>	224-225
4. « MORT DE M. FRANCISQUE SARCEY ». Autographe de la nécrologie anticipée que Becque consacra à son critique et qu'on a trouvée dans ses papiers posthumes	224-225
5. RUE HENRI [!] BECQUE, à Paris, XIII ^e arrondissement, avec la ruelle Mauny	248-249
6. COUVERTURE DE LA TRADUCTION TCHÈQUE DE LA « PARISIENNE »	264-265
7. BANQUET DE M. A. ANTOINE, où MM. Antoine, L. Descaves, E. Fabre, E. Herriot, Georges Lecomte, etc, ont évoqué avec gratitude et pitié le nom d'Henry Becque	264-265
8. COUVERTURES DES TRADUCTIONS ITALIENNES DES « CORBEAUX », DES « HONNÊTES FEMMES », DE LA « NAVETTE » ET DE LA « PARISIENNE ». Edition de Fratelli Treves, Milan	272-273
9. COUVERTURE DE LA REVUE AMÉRICAINE « THE DRAMA » AVEC LE SOMMAIRE OU FIGURENT « THE CROWS » — « LES CORBEAUX » TRADUITS EN ANGLAIS	296-297
10. LA STATUE D'HENRY BECQUE, par Rodin. Avenue de Villiers-Boulevard de Courcelles	456-457

Date Due

[illegible]

CAT. NO. 23 233

PRINTED IN U.S.A.

TRENT UNIVERSITY



0 1164 0154193 7

PQ2193 .B4Z52 t.3
Arnautovic, Aleksandar
Henry Becque

ART 24/01

DATE	ISSUED TO
	141346

Arnautovic, Aleksan-
dar

141346

